Marcelo Marinho

iniciado em 1936 e terminado praticamente em 1950, um ano antes de sua morte, *Exercícios preliminares em contraponto*, de Schoenberg, além de ser um livro essencial aos que desejam assimilar todos os recursos mais importantes e avançados desta técnica, é indispensável aos estudantes e profissionais da área musical que queiram conhecer, mais de perto e profundamente, o pensamento deste que foi, sem dúvida, um dos baluartes da música moderna do século XX, formando gerações de compositores não apenas na Europa como nos Estados Unidos.

ISBN 85-86932-37-X



via lettera

Exercícios Preliminares em CONTRAPONTO

Arnold Schoenberg

Exercícios Preliminares em CONTRAPONTO

Arnold SCHOENBERG
Leonard Stein (ed.)

via lettera

1ª edição: março de 2001

Catalogação na Fonte do
Departamento Nacional do Livro

S365e

Schoenberg, Arnold
Exercícios preliminares em contraponto / Arnold Schoenberg ; tradução de Eduardo Seincman -- São Paulo : Via Lettera, 2001. --
p.; cm.

ISBN 85-86932-37-X

1. Contraponto I. Seincman, Eduardo. II. Título

CDD-781-42

Equipe de Realização

Capa Ediara Rios
Tradução Eduardo Seincman
Editores Jotapê Martins
Monica Seincman

Via Lettera Editora e Livraria Ltda.
Rua Iperoig, 337
05016-000 São Paulo SP
Telefax: (11) 3862-0760 / 3675-4785
e.mail: vialettera@vialettera.com.br / vialettera@uol.com.br
2001

Sumário

PARTE II

CONTRAPONTO SIMPLES A TRÊS VOZES

PARTE III

CONTRAPONTO SIMPLES A QUATRO VOZES

Prefácio do Editor

Este tratado teve origem nas aulas de contraponto iniciadas em 1936 e ministradas por Schoenberg na Universidade da Califórnia. Nestas aulas, das quais tive a felicidade de participar, primeiro como aluno e posteriormente como assistente, Schoenberg forneceu inúmeros exemplos ilustrando todos os aspectos do contraponto, desde o mais simples tratamento por *espécies* até o prelúdio coral e a fuga. Alguns dos exemplos foram especificamente preparados antes dos encontros em sala de aula, mas muitos outros, de acordo com o costume pedagógico usual de Schoenberg, foram imediatamente improvisados em classe a fim de ilustrar os tópicos essenciais.

Schoenberg sempre gostou de descrever seu método de trabalho em classe como um "procedimento sistemático", isto é, tentar, uma por vez, cada solução possível. Na primeira espécie de contraponto, por exemplo, ele metodicamente relaciona cada nota do *cantus firmus* a toda consonância possível – uníssono, oitava, quinta justa, terça e sexta –, prosseguindo, compasso após compasso, enquanto discute as vantagens e deficiências de cada combinação. A aplicação deste procedimento pode ser vista em várias exemplificações deste texto: por exemplo, observe-se, sob o "Comentário dos Exemplos de Primeira Espécie" (p. 30), os exs. 11 e 12, 21 e 27. Tal procedimento não tem como objetivo, como em diversos textos, a realização de um ou dois modelos "exemplares" de acordo com certas considerações estéticas ou estilísticas, mas a proposta mais prática de encorajar o estudante a descobrir, por si próprio, cada solução ou consideração *possível* de um problema dado dentro de limites cada vez mais amplos. Em conseqüência deste estudo exaustivo de todas as posibilidades, há situações em que o estudante chega a um beco sem saída, e tem de começar tudo novamente, ou é forçado a descobrir, por si só, soluções engenhosas que, de outra forma, poderiam escapar à sua atenção. A conseqüência fundamental deste método é a aquisição de uma disciplina que possibilite ao aluno analisar a fundo todas as questões que venham a surgir e tomar posse de uma verdadeira técnica que lhe dê condições de solucionar a maioria delas.

Tal procedimento didático é, na realidade, conseqüência natural de muitas obras anteriores de Schoenberg, particularmente *Harmonielehre* (Universal-Edition, 1911; Edição inglesa, *Theory of Harmony*, Philosophical Library, 1948) e *Models for Beginners in Composition* (G. Schirmer, Inc., 1942). Na primeira obra, Schoenberg examina todas as combinações possíveis de acordes e progressões, seguindo, sistemática e exaustivamente, até descobrir o que é viável, o que é menos útil e, mesmo, o que é categoricamente impossível. Em *Models for Beginners*, o autor desenvolve, aos poucos, a construção de frases e sentenças de dois, quatro e oito compassos a partir do material mais simples possível – acordes arpejados derivados de uma única harmonia –, acrescentando, gradualmente, figuras de ornamentação, repetição motívica e variação, combinadas a harmonias substitutas e alteradas. Finalmente, por meio deste método analítico e cumulativo, são criados períodos e sentenças de oito compassos, formas tripartidas, minuetos e *scherzos*.

Do mesmo modo, no presente livro de contraponto, Schoenberg guia o aluno passo a passo, dando-lhe, tal como afirma em seu próprio Prefácio I (ver "Apêndice A"), "conselhos que, de forma mais ou menos estrita, irão modificar-se de acordo com o ponto de vista pedagógico". Mais adiante, declara que o contraponto "não será considerado de modo algum uma teoria, mas um método de treinamento, cujo propósito principal será o de ensinar o aluno de forma a torná-lo apto a utilizar posteriormente seu conhecimento quando compuser."[1]

Em um primeiro passar de olhos do acadêmico ou do professor por este livro, parecerá que o autor seguiu meramente a prática de J. J. Fux, em seu *Gradus ad Parnassum*, na estrita aplicação da técnica de espécies. Entretanto, logo tornar-se-á patente que entre ambos os livros existe apenas uma tênue relação, o primeiro fornecendo, por assim dizer, um mero ponto de partida, pois Schoenberg vai, de maneira exemplar, muito além da aplicação normal das espécies. Primeiramente, os exemplos de Schoenberg fornecem muito mais questões e situações do que as encontradas nos textos tradicionais baseados em Fux. Em segundo, as discussões e críticas sob a forma de *comentários* aparecem ao final de cada seção principal como um guia para que o próprio aluno examine, critique e aprimore seus exemplos; muitas vezes incorporando alternativas para o aperfeiçoamento de certas dificuldades.

1. Em uma outra nota em inglês a respeito deste livro, Schoenberg escreve: "Eu planejo, ainda, uma parte teórica. Aqui, por enquanto, só a prática necessária para ensinar o aluno." É verdade que *Harmonielehre* considera tanto os aspectos teóricos quanto práticos. Em sua ênfase nestes últimos, o presente livro assemelha-se mais ao *Models for Beginners in Composition*, o qual contém uma grande quantidade de exemplos práticos em proporção ao total de explicações teóricas.

Com relação ao conteúdo, os tratamentos adotados, quando não totalmente singulares a um tratado de contraponto, também divergem, em maior ou menor grau, das práticas do contraponto tradicional em espécies. Quase todos os exemplos estão apresentados somente nos modos maior e menor.[2] Além das cinco espécies tradicionais, Schoenberg também introduz exercícios sem *cantus firmus* sob o título "Aplicação Composicional", em que são incluídos cadências, modulações, imitações e cânones, a duas, três e quatro vozes. Seu tratamento singular do modo menor e da modulação depende da *neutralização* (ver "Contraponto Simples a Duas Vozes", Cap. VI, §§ 64 e ss., e Cap. VIII, §§ 96 e ss.), procedimento que garante a estrita progressão diatônica, evitando falsas relações e cromatismo, e apresenta, ao mesmo tempo e de forma inquestionável, o estabelecimento da tonalidade. Em outras palavras, os acidentes não são aplicados de forma casual e meramente para evitar certos intervalos melódicos "errados" – como o trítono –, mas, em um sentido mais funcional, para distinguir uma tonalidade da outra.[3]

O conceito de *região*, como uma ampliação da modulação, foi introduzido por Schoenberg, neste livro, em um momento posterior, após ter aparecido tanto em *Models for Beginners in Composition* (ver Glossário, p. 14), quanto em *Structural Functions of Harmony* (Capítulo III), em que é visto como uma derivação do princípio da *monotonalidade*. Neste contexto, a modulação deve ser considerada em termos do movimento que vai para ou vem de várias regiões de uma única tonalidade básica. Mais tarde, são introduzidas, igualmente, as *regiões intermediárias* ("Contraponto Simples a Três Vozes", Cap. VIII); "Seu propósito é habitualmente enfatizar um contraste por meio de suas diferenças harmônicas. Isto é obtido, utilizando-se as notas características destas regiões, um tanto como se fossem, elas próprias, tonalidades básicas." (ver §§ 148 e ss.)

Será logo observado que, a despeito de seus grandes desvios dos métodos estritos de Fux, este livro também tira proveito de duas importantes virtudes do método em espécies:

1) a prática em diferentes relações métricas, isto é, procedendo-se sistematicamente do contraponto nota contra nota às espécies mistas; e

2. A consideração de Schoenberg a respeito dos modos em geral pode ser encontrada na nota de rodapé do comentário § 58. Os únicos exemplos de modos eclesiásticos ocorrem entre os cânones no Ex. 88, embora ele também tenha escrito muitas fugas que deveriam aparecer em um futuro volume.

3. A aplicação estrita da *neutralização* ocasiona, freqüentemente, dificuldades em alguns dos exemplos; isto Schoenberg justifica pela necessidade pedagógica dos estágios iniciais do contraponto. Ver, particularmente, a explicação do § 143. Considerações anteriores a respeito da *neutralização* podem ser encontradas em *Harmonielehre* e *Structural Functions of Harmony* (Williams and Norgate, 1954).

2) a expansão gradual das possibilidades de tratamento das dissonâncias. Dentre estas últimas, Schoenberg utiliza somente as que se atêm rigidamente à prática clássica e as que denomina *fórmulas padronizadas* (ver § 17): nota de passagem, nota de passagem acentuada, cambiata, suspensão e resolução interrompida da suspensão. Dificilmente aparecem notas auxiliares, e outros tipos de dissonâncias ocorrem tão raramente que são especificamente mencionadas no "Comentário", geralmente como a única alternativa de uma situação impossível. As dissonâncias que Schoenberg permite são consideradas o suficiente para que se estude a fundo o tratamento da dissonância dentro de certos limites, que podem ser, finalmente, ampliados à medida que se adquire uma maior compreensão de suas possibilidades.

Quanto aos assuntos melódicos, o autor não se desvia das práticas tradicionais provenientes do contraponto do século dezesseis, em que certos saltos são proscritos. Assim, nenhum trítono ou saltos além da quinta justa, exceto a oitava, são permitidos. Além disto, sugere-se compensar os saltos pela mudança de direção, bem como evitar os saltos compostos, o que corrobora com a prática tradicional (ver § 7, "Condução Melódica das Vozes").

Uma atenção especial é dada à cadência em todo o livro; ela é primeiramente tratada nas seções dedicadas ao "Estabelecimento da Tonalidade" (§§ 10 e 11). Aqui aparece a única referência ao procedimento harmônico, com a insistência de que somente a cadência *autêntica* deve ser utilizada. Os pontos de vista de Schoenberg sobre a cadência plagal, como produzindo meramente um "efeito estilístico", são apresentados no § 81.

Como mencionado no início deste Prefácio, a gênese de *Exercícios preliminares em contraponto* repousa no trabalho pedagógico que Schoenberg considerou necessário desenvolver com seus alunos americanos que não tinham base suficiente para o estudo avançado em teoria e composição. Paralelamente a este livro sobre contraponto, muitos outros foram iniciados por volta desta mesma época, mas apenas dois, excluindo seus ensaios de *Style and Idea*[4], vieram a ser completados: *Models for Beginners in Composition* e *Structural Functions of Harmony*. Os demais, tal como este sobre contraponto e outro a respeito dos *Fundamentos da composição musical*[5], foram abandonados, em vários estágios de finalização, com a morte de Schoenberg em 1951.[6]

4. Philosophical Library, 1950.
5. *Fundamentos da composição musical*, São Paulo, Edusp, trad. Eduardo Seincman, 1991.
6. Para a listagem completa das obras de Schoenberg, verificar *Das Werk Arnold Schönbergs* de Josef Rufer, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1959 (traduzido para o inglês por Dika Newlin, e publicado pela Faber and Faber em 1962 como *The Works of Arnold Schoenberg – a catalogue of his compositions, writings and paintings*).

O livro sobre contraponto, aqui finalmente completado[7], foi na verdade iniciado em 1936 com o auxílio de Gerald Strang (compositor americano muito conhecido e, atualmente, chefe do Departamento de Música da San Fernando Valley State College, na Califórnia). O trabalho principal deslanchou em 1942, em meio a uma agenda lotada de composições, aulas, palestras e redação de artigos. Quando quase um terço do livro já havia sido completado e, de certo modo, em sua forma definitiva, seu progresso foi interrompido por uma grave doença que acometeu Schoenberg em 1946. Logo após, eu o ajudei a completar *Structural Functions of Harmony* e, então, retomamos esporadicamente o trabalho sobre contraponto de 1948 a 1950, um ano antes de sua morte. Por volta desta época, quase todos os exemplos já haviam sido escritos por Schoenberg, mas o texto dos dois terços finais do livro era, basicamente, um primeiro rascunho. Schoenberg pediu especificamente ao presente redator que se responsabilizasse por colocar este livro, e também *Structural Functions*, nas mãos do editor.

Os *Exercícios preliminares em contraponto*, a mim confiado, passou pelas seguintes revisões e redações:

1) Uma explicação dos últimos quatro capítulos do livro ("Contraponto simples a quatro vozes") em que Schoenberg havia fornecido exemplos, mas não os textos ou o "Comentário".
2) Acréscimo de algumas pequenas ilustrações a fim de ampliar o texto, particularmente com relação ao tratamento das suspensões a três vozes (§§ 121 e ss. e §§ 128 e ss.), em que certos passos intermediários, conduzindo a um tratamento mais complexo, haviam, em minha opinião, sido omitidos.
3) Algumas ligeiras mudanças na ordem de apresentação, especialmente nas seções sobre a modulação ("Duas vozes", Cap. VIII; "Três vozes", Cap. VII; "Quatro vozes", Cap. VII).
4) Por razões de consistência, algumas alterações do conceito de *modulação* para o de *região*, de acordo com a introdução de Schoenberg deste último conceito em *Models for Beginners in Composition* e em *Structural Functions of Harmony*.
5) Pequenas correções usuais dos exemplos, a fim de adequá-los ao procedimento pedagógico estrito defendido pelo autor, mas, às vezes, negligenciado pelo "autor como compositor" (talvez outros tantos "erros" possam ter igualmente escapado – um desafio ao leitor arguto!).

7. Rufer relaciona quatro datas diferentes em que Schoenberg trabalhou em um livro de contraponto – 1911, 1926, 1936 e 1942 (ver. pp. 123-125 em *Das Werk Arnold Schönbergs*; edição inglesa, pp. 135-136).

6) Um certo número de correções gramaticais; embora, fosse uma pessoa escrevendo em uma língua estrangeira adotada tardiamente em sua vida, é notável não apenas como era "correto" o inglês de Schoenberg, mas o quão surpreendente e particular tornou-se seu estilo literário neste idioma (para posterior confirmação, verificar seus ensaios em *Style and Idea*). É um estilo geralmente condensado, mas sempre claro e vívido. Onde ocorrem inversões na ordem das palavras, procuro sempre preservar o toque pessoal da escrita de Schoenberg em vez de tentar melhorar o que alguns pedantes poderiam considerar um estilo "tosco".

Finalmente, deve ser mencionado que *Exercícios preliminares*, por seu próprio título, sugere que o autor desejava escrever livros adicionais sobre este assunto. Esta pretensão veio à luz por meio de certas declarações, escritas por Schoenberg, relativas ao material a ser incluído nos volumes subseqüentes.[8] Ele havia coletado, para estes volumes, uma quantidade considerável de material, alguns dos quais utilizou em suas classes avançadas de contraponto, incluindo exemplos simples e complexos de prelúdio coral, contraponto duplo e fuga. Estes itens seriam, aparentemente, utilizados em um segundo volume, ao passo que um terceiro iria tratar do contraponto na composição de Bach a Schoenberg, com ênfase especial na composição homofônica. Além disto, Schoenberg compôs muitos cânones complexos e fascinantes, que se espera possam algum dia tornar-se disponíveis como o testamento de um grande contrapontista e professor, e como uma inspiração adicional ao aluno de música a quem se dirigiu quando escreveu: "Treinar a mente do estudante, dar-lhe a posse deste senso de forma e equilíbrio e uma compreensão da lógica musical – este é o propósito principal deste atual estudo."[9]

Meu reconhecimento e agradecimento devem-se a Giles de la Mare e Donald Mitchell pelo auxílio na preparação desta obra para a publicação.

Leonard Stein, 1961

8. Verificar, particularmente, uma carta sobre este assunto endereçada por Schoenberg, em 1946, a Josef Rufer e reproduzida em *Das Werk Arnold Schönbergs*, de Josef Rufer, pp. 124-125 (Edição inglesa, p. 136). Certos materiais relativos aos conteúdos destes volumes idealizados também serão encontrados no "Apêndice B" do presente livro (p. 245).
9. Citado na nota de rodapé do §17, pp. 39-40.

§ 132 Again open parallel octaves and fifths require watchfulness. The rule given by ancient theorists is too strict as regards to hidden parallels. But almost every theorist admits that some of the hidden can not be avoided and some have been used by many great composers. ~~These are tolerable for example~~ 50

§ 133 There occur emergencies where a student would not know how to obey one rule without violating another or renounce of something which might be a merit. In such cases this author has asked his students to mark such shortcomings, indicating thus that he was conscious

Parte I
Contraponto Simples a Duas Vozes

As Cinco Espécies em Maior
I
Primeira Espécie

Acréscimo de uma voz superior ou inferior a uma voz dada, denominada cantus firmus *(CF), que neste livro consistirá sempre de semibreves.*

REGRAS E SUGESTÃO: INTERVALOS, CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS

§ 1. Para cada nota do *cantus firmus* (CF) deve ser acrescentada uma nota consonante. O acréscimo de notas consonantes só será restringido quando a condução correta de vozes assim o requerer.

§ 2. As seguintes relações entre duas notas são consonâncias (ou intervalos consonantes):

(*a*) 1ª, o uníssono = não se trata de um intervalo, porque ambas as vozes cantam ou tocam a mesma nota:



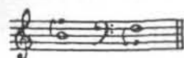
(*b*) 8ª, a oitava = quer acima, quer abaixo de uma nota:



(*c*) 5ª, a quinta – que deve ser justa[1] – quer acima, quer abaixo de uma nota:



e, portanto, não a quinta diminuta (-5ª) que é uma dissonância:



(*d*) 3ª, a terça – maior ou menor, quer acima, quer abaixo de uma nota:



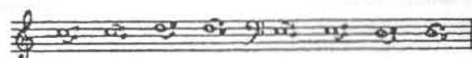
(*e*) 6ª, a sexta – maior ou menor, quer acima, quer abaixo de uma nota:



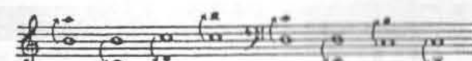
§ 3. Na primeira espécie, nenhum intervalo dissonante deve ser usado. O tratamento da dissonância será discutido posteriormente.

As seguintes relações entre duas notas são dissonâncias:

(*a*) 2ª, a segunda – quer acima, quer abaixo de uma nota:



(*b*) 7ª, a sétima – quer acima, quer abaixo de uma nota:

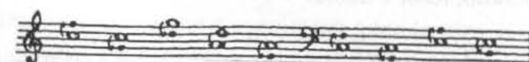


(*c*) 9ª, a nona – quer acima, quer abaixo de uma nota (a nona é, na verdade, uma segunda mais uma oitava):



1. Em inglês, os intervalos "justos" são denominados intervalos "perfeitos". (N. da T.)

(*d*) 4ª, a quarta – quer acima, quer abaixo de uma nota (a quarta é uma consonância imperfeita[2,3], mas a duas vozes deve ser considerada e tratada como dissonância):



(*e*) a quarta aumentada (+4ª) e sua inversão, a quinta diminuta (-5ª) – intervalos que aparecem na escala maior entre o IV e VII graus[4] e vice-versa:



(*f*) quaisquer outros intervalos diminutos ou aumentados que possam aparecer posteriormente, tais como os da escala menor.

Note-se que todos estes intervalos, à exceção dos unissonos e oitavas, quando estão abaixo usam notas diferentes das que utilizam quando estão acima de uma nota. Uma quinta acima de dó é sol, mas uma quinta abaixo de dó é fá; e uma terça acima de dó é mi, ao passo que uma terça abaixo de dó é lá etc.

§ 4. Cada intervalo retém sua qualificação de consonância ou dissonância, respectivamente, mesmo que seja ampliado para uma ou mais oitavas:



2. Ou seja, é somente consonância sob certas condições.
3. Em geral, considera-se a quarta um intervalo justo, mas Schoenberg quer enfatizar, aqui, o fato de a quarta justa ser, no contexto contrapontístico, um intervalo dissonante, principalmente a duas vozes. (N. da T.)
4. Preferi, neste contexto, para maior clareza, utilizar "grau" em vez de "nota". (N. da T.)

AS VOZES E AS CLAVES

§ 5. O aluno irá escrever seus exercícios para vozes, e o fará nas claves antigas.[5] As vozes que utilizará são as mesmas que as usadas nos atuais coros mistos: soprano, contralto, tenor e baixo.

Todas estas claves eram móveis, isto é, podiam ser posicionadas em diferentes linhas ou mesmo entre duas linhas:



Muitas destas posições tornaram-se obsoletas. Nos séculos XVIII e XIX, excetuando-se as claves de sol e fá, somente as claves de soprano, contralto, e tenor, eram encontradas. Mas elas ainda ocorrem nas partituras vocais de Brahms, e mesmo Wagner utiliza as claves de tenor e contralto para solistas e coros.

É absolutamente evidente que se pode hoje em dia escrever exercícios contrapontísticos nas claves vocais de sol e de fá, tanto para instrumentos – por exemplo, uma combinação de cordas ou instrumentos de sopro, ou mesmo piano –, quanto para vozes. Mas, neste tratado, o costume de escrever para vozes, e somente nas claves de dó e de fá, é mantido – não somente porque seja tradicional, mas por duas razões decisivas:

(1) escrever para vozes reduz o número de erros que um iniciante irá cometer. A extensão das quatro vozes acima mencionadas compreende uma menor quantidade de notas do que a maioria das combinações instrumentais permitiria. Menor a quantidade de notas, menor a quantidade de notas *erradas*. Além do mais, é mais fácil ensinar um iniciante a escrever de maneira aceitável para vozes do que para instrumentos. Mesmo escrevendo para piano, pode ser difícil manter as partes dentro do alcance das duas mãos. Mas, para escrever adequadamente para outros instrumentos, requer-se um conhecimento de suas técnicas, de suas extensões individuais, de suas potencialidades de dinâmica e, por fim, mas não menos importante – como muito deles são instrumentos transpositores –, um conhecimento de como os ler;

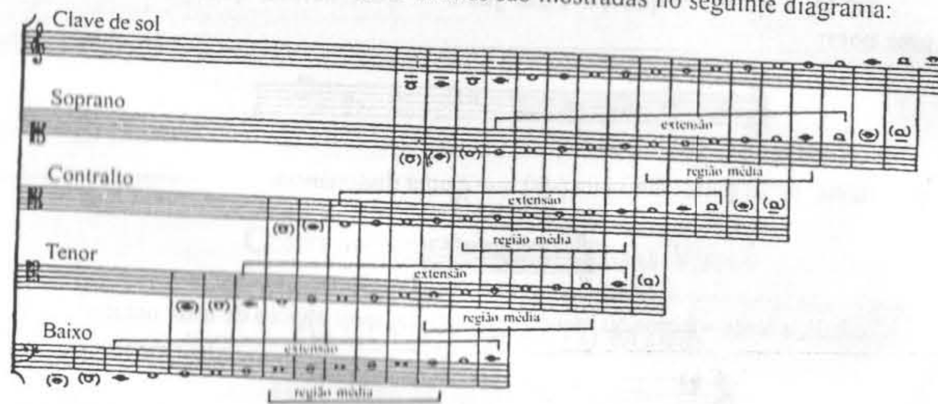
(2) tornar-se totalmente familiarizado com a leitura e escrita das claves de dó irá auxiliar o aluno a ler e tocar partituras orquestrais. Não é somente o fato de a viola e trombone alto serem escritos na clave de contralto, bem como o cello, fagote e trombone na clave de tenor para as passagens em suas regiões mais agudas –, mas há a vantagem adicional a ser adquirida pela semelhança de algumas claves com algumas transposições.

Embora a clave de soprano não seja utilizada para instrumentos nas partituras modernas, ela é útil para ler o clarinete e trompete em lá, como é visto a seguir:

5. Os exercícios contrapontísticos foram escritos, durante séculos, sob forma tradicional – a dos compositores do passado. Significativamente, as três claves – sol, dó e fá – estão relacionadas entre si do mesmo modo que uma tônica e sua dominante e subdominante:



Estas claves e suas relações mútuas são mostradas no seguinte diagrama:





Do mesmo modo, a clave de tenor é semelhante à transposição do clarinete baixo, da trompa em si♭, e da tuba em si♭, e também auxilia a leitura do clarinete em si♭ e trompete em si♭, só que, então, uma oitava abaixo:



De maneira semelhante, a clave de contralto assemelha-se à transposição para ré do trompete e clarinete, do piccolo em ré (oitava acima) e da trompa em ré (oitava abaixo):



§ 6. Para seus exemplos, o aluno deve sempre selecionar duas vozes vizinhas. Se o CF está no contralto, sua voz superior será o soprano e a inferior, o tenor – mas não o baixo. Se o CF está no tenor, sua voz superior será o contralto e a inferior, o baixo. Em outras palavras, as combinações de vozes que se podem utilizar são: soprano e contralto, contralto e tenor, tenor e baixo. Assim, as seguintes combinações estão excluídas: soprano e tenor, soprano e baixo e contralto e baixo.

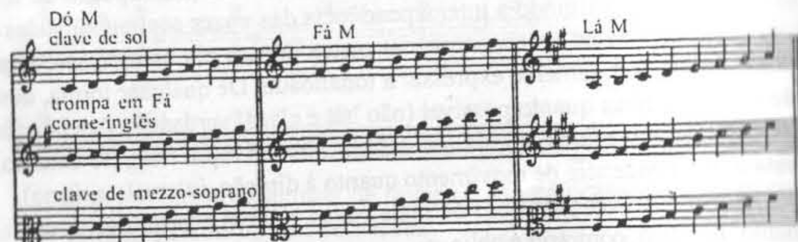
CONDUÇÃO MELÓDICA DAS VOZES

§ 7. Não há muita oportunidade de se escrever melodias "reais" em exercícios de contraponto. Uma verdadeira melodia requer uma certa organização estrutural, e isto impõe condições que não podem ser cumpridas por tais exercícios. De qualquer forma, as vozes devem ser melódicas ou, ao menos, não serem desagradáveis. Isto pode ser obtido desde que se obedeça, o mais estritamente possível, à seguinte sugestão:

(*a*) Todo intervalo diminuto ou aumentado deve ser evitado. Além disso, como se devem utilizar apenas as notas naturais da escala diatônica, as progressões cromáticas também devem ser, da mesma forma, excluídas.

(*b*) Nas sete notas da escala diatônica, existe um intervalo aumentado, a quarta aumentada – denominado *trítono*[6] –, que em sua inversão (na escala descendente) é uma quinta diminuta. Ele aparece (como mencionado no § 3) entre o IV e o VII graus da escala diatônica:

Deve-se acrescentar que a clave de mezzo-soprano ajuda a leitura da trompa em fá, do corne-inglês (que também é em fá) e do trompete em fá (oitava acima):



Um músico incapaz de ler partituras completas de música de câmara ou de orquestra é medíocre. E, mesmo que seja um especialista, um virtuose em um ou mais instrumentos, ele parecerá mais um trapaceiro ou um malabarista de corda bamba que um artista. Portanto, deve-se o mais enfaticamente possível recomendar que o aluno dedique de duas a quatro semanas de meticulosa prática, tendo em vista este tipo de problema. Será útil a longo prazo.

6. Assim chamado devido aos três tons inteiros entre as duas notas. O sinal *tr* simboliza o trítono nos exemplos.



Este intervalo, o *trítono*, e sua inversão devem ser estritamente evitados.[7]

(*c*) Estas progressões devem ser evitadas quando uma ou mais notas estiverem inseridas entre o IV e o VII ou entre o VII e o IV graus da escala. Devem ser chamados *trítonos compostos*:



Sem dúvida, partes de uma escala de cinco ou seis notas sucessivas tais como as assinaladas +) são utilizáveis, ao passo que a indicada ⊠ talvez seja tolerável apenas em uma emergência – isto é, se não houver melhor maneira de evitar o problema.

(*d*) Devem ser estritamente evitados os saltos de intervalos dissonantes de sétima, nona, décima-primeira etc.

(*e*) Estes intervalos também devem ser evitados mesmo que produzidos por dois saltos possíveis na mesma direção. Eles se tornam, então, *saltos dissonantes compostos*:



(*f*) O movimento em uma só direção não deve continuar por muito tempo. Talvez não deva prosseguir por mais de oito ou nove notas. Após um salto, deve ser evitado seguir na mesma direção, mesmo que por grau conjunto. Em vez disso, o salto deve ser compensado pelo movimento na direção oposta, seja por grau conjunto ou por saltos:

---

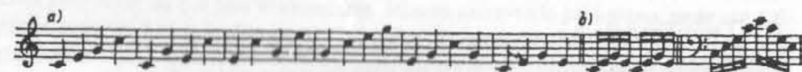
7. Isto, e a maior parte do que se segue, corresponde às regras do "contraponto estrito", tal como apresentado pelos teóricos do passado e por alguns contemporâneos. Deve-se mencionar que tais regras são aqui utilizadas não com o propósito de imitar os estilos antigos, mas por razões inteiramente pedagógicas. Elas previnem o iniciante de cometer erros graves e educam gradualmente seu ouvido aos procedimentos habituais, tal como encontrados na música dos grandes mestres.



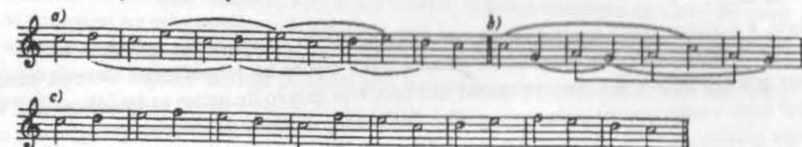
(*g*) O salto de sexta deve ser evitado porque, em muitos casos, produz 8as ou 5as ocultas (discutidas posteriormente no § 8). Os teóricos do contraponto tradicional permitem a sexta menor ascendente, mas isto também deve ser evitado. É claro que em uma emergência, para evitar paralelismos errôneos, as sextas menores e maiores podem ser utilizadas, tanto ascendente, quanto descendentemente:



(*h*) Os acordes arpejados devem ser evitados o máximo possível, por duas razões. Primeiro, podem expressar uma harmonia, restringindo, assim, em alguns casos, o livre movimento das outras vozes. Em segundo, geralmente dão a impressão de um acompanhamento em estilo homofônico:



(*i*) A monotonia é geralmente produzida pela repetição muito freqüente de uma ou mais notas sucessivas e, também, pela longa permanência em uma tessitura de quarta ou quinta:



(*j*) As *repetições seqüenciais*, isto é, repetições de seqüências de notas em outro grau (segunda, terça, quarta etc., acima ou abaixo), devem ser evitadas. Elas podem produzir um "motivo" cujas imposições um iniciante seria incapaz de conhecer:



(*k*) O salto de oitava pode ser utilizado em caso de emergência se, por exemplo, a tessitura foi excedida ou se as vozes ficaram muito próximas ou distantes umas das outras. Nenhum salto além da oitava deve ser permitido:



(*l*) Uma boa melodia irá combinar saltos e movimentos por grau conjunto e não seguirá por muito tempo em uma só direção. A mudança de direção é obtida por meio de um salto ou pelo movimento de grau conjunto na direção oposta. Mover-se em "ondas", para cima e para baixo, é, em geral, o melhor procedimento.

INDEPENDÊNCIA DAS VOZES

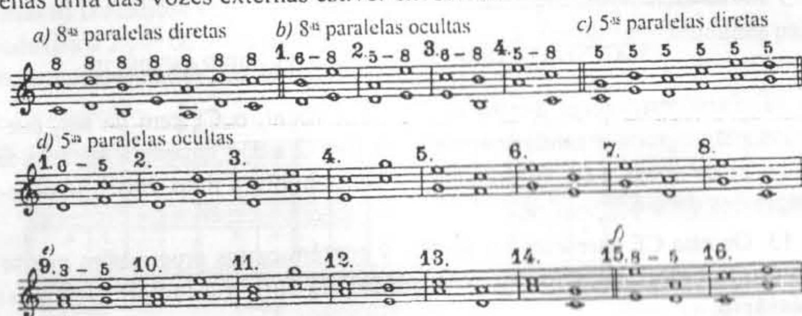
§ 8. Já que as combinações motívicas estão além da preocupação do iniciante, as únicas regras exigindo a interdependência das vozes contrapontísticas são estas: as vozes devem se encontrar em certos pontos em harmonias compreensíveis e, juntas, nitidamente expressar a tonalidade. De qualquer forma, devem ser tão independentes quanto possível (não há, é claro, verdadeira independência de conteúdo sem motivos, algo a ser desconsiderado aqui. Mas, no entanto, ainda resta a independência de movimento quanto à direção, intervalo e ritmo).

I. Ao escrever para duas ou mais vozes, podem ocorrer três tipos de movimento: paralelo, contrário e oblíquo:

(*a*) *Movimento paralelo*, ou seja, o movimento na mesma direção, é a espécie de condução vocal de menor independência Se ele durar por um tempo considerável, uma das vozes terá o aspecto de "uma sombra que persegue aquele a quem pertence". Mas o movimento paralelo ocasional não pode ser evitado e ele não destrói, necessariamente, a independência.



A partir de seus estudos de harmonia, o aluno tem conhecimento das oitavas (8as) e quintas (5as) paralelas. Conhece, igualmente, a diferença entre paralelas *diretas* e *ocultas* (às vezes denominadas *explícitas* e *disfarçadas*). As 8as e 5as paralelas *diretas* – movimento paralelo de uma 8a a outra ou de uma 5a a outra – devem ser totalmente evitadas. As 8as paralelas destroem a independência das vozes. Contra as 5as paralelas, fala somente a tradição. Não há razão acústica ou estética para esta proibição. As paralelas *ocultas* (8as ou 5as produzidas a partir do movimento paralelo de qualquer outro intervalo) são comumente toleráveis a três ou mais vozes, desde que ocorram entre as vozes internas ou se apenas uma das vozes externas estiver envolvida.



Como as "oitavas e quintas de trompa"[8] são praticamente inevitáveis, tornou-se comum permiti-las sem restrições.



Entretanto, no contraponto simples a duas vozes, todas as outras 5as e 8as paralelas ocultas devem ser evitadas.

8. As chamadas "trompas de caça". (N. da T.)

As 3as e 6as paralelas jamais estão erradas, porém, como anteriormente mencionado, o movimento paralelo nunca deve ser utilizado por muito tempo.



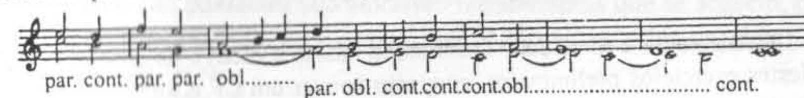
(*b*) *Movimento contrário* é aquele em que as vozes se movem em direções opostas. Produz um grau de independência maior do que o movimento paralelo.



(*c*) *Movimento oblíquo* é aquele em que uma das vozes se move enquanto a outra fica parada. Este tipo de movimento não pode ser usado na primeira espécie (a menos que uma das vozes repita a nota). Ele produz, no mínimo, independência rítmica.



Em toda peça de qualquer duração, todos os tipos de movimento estarão presentes: paralelo, contrário e oblíquo.



II. A autonomia das vozes – duas ou mais – depende não apenas das diferenças de movimento, mas, também, de como se unem para formar harmonias. A independência fica reduzida se as vozes encontrarem-se muito freqüentemente em uníssonos ou oitavas, mesmo que por movimento contrário. No mínimo, no momento de sua reunião, elas não são suficientemente diferentes. Se apenas duas vozes são empregadas, as tríades não podem ser produzidas. Embora não se suponha que o contraponto deva ser, meramente, uma condução de vozes quase independentes baseadas em um esquema harmônico, a compreensão das harmonias geradas pelo encontro casual das vozes ajuda a controlar sua eficácia. Mas estes encontros incidentais devem produzir harmonias e, por isto, uma voz acrescentada a um CF deve ocasionar, preferencialmente, uma terça, uma sexta ou uma quinta e não o uníssono ou a oitava. Uníssono e oitava devem ser reserva-

dos para o começo, a fim de expressarem inequivocamente a tonalidade, e o final, a fim de confirmá-la.

III. A independência rítmica (inaplicável à primeira espécie) é produzida na segunda, terceira, quarta e quinta espécies pelo uso de notas de duração mais curta acrescentadas às longas notas do CF. Mas, nas cadências (ver §§ 72 e ss.) e modulações (ver §§ 90 e ss.), que utilizam ritmos mistos em ambas as vozes, pode haver um maior grau de independência. Seria pedir demais que uma voz se movesse *somente* quando a segunda possuísse uma nota sustentada. Mas, desde que seguido, este princípio contribui, em geral, de maneira muito significativa para a verdadeira independência.

§ 9. O cruzamento de vozes deve ser evitado. Embora o cruzamento não seja errôneo, ele é, em geral, uma maneira demasiadamente fácil de lidar com os problemas. Seu uso é praticamente desnecessário nestes exercícios preliminares, mas, posteriormente, nos exercícios mais difíceis da composição contrapontística, pode tornar-se, por vezes, inevitável. Deve ser, portanto, totalmente evitado nestes exercícios mais simples e reservado aos mais complexos. Deve-se considerar como uma regra, portanto, que nestes exercícios preliminares uma voz mais grave jamais ultrapassará a mais aguda, e vice-versa.



ESTABELECIMENTO DA TONALIDADE

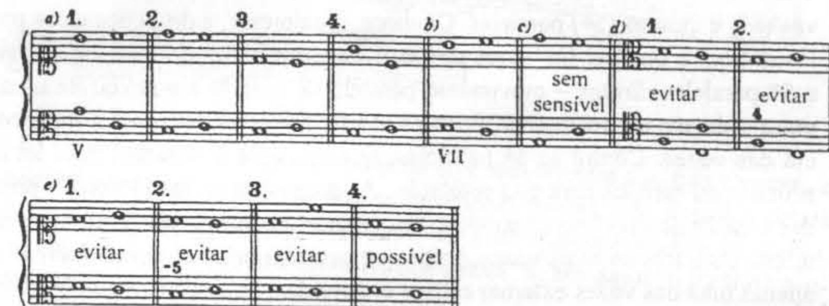
§ 10. Aderência à tonalidade é um modo básico e efetivo de produzir unidade. Nestes exercícios preliminares, enquanto houver um CF e forem usadas apenas as notas da escala diatônica, o primeiro passo para consegui-la é iniciar e terminar com elementos do acorde de tônica (I), em posição fundamental. Isto significa que a voz inferior não terá outra nota senão a tônica, nestes dois lugares. Mas a voz superior poderá duplicar esta nota tanto em uníssono ou oitava, quanto acrescentar – de preferência – a quinta. A terça também pode ser usada no início, ao passo que, no final, esta só deve aparecer se não houver outra possibilidade.



Se o CF estiver na voz superior, a inferior só poderá duplicar a tônica em uníssono ou oitava.



§ 11. A penúltima nota será sempre escolhida dentre as notas do acorde de dominante (V), como em (*a*) abaixo, ou dentre as notas do sétimo grau (VII), como em (*b*). Se possível, a sensível (sétima nota da escala) deve aparecer aí. A voz inferior pode também usar a fundamental da dominante – tal como em (*a*)1 e (*c*) – mas jamais a fundamental do IV, que é idêntica à quinta diminuta do VII – ver (*d*). Portanto, as formas de (*e*) devem ser excluídas:



SUGESTÃO E DIREÇÕES PARA A PRIMEIRA ESPÉCIE

§ 12. Para permanecer dentro da tessitura vocal, o CF tem de ser, por vezes, transposto a outra tonalidade (como nos Exs. 2 e 3).[9] Quanto à questão da combinação de vozes a ser empregada no contraponto a duas vozes, lembre-se das sugestões do § 6.

§ 13. Os oito CF apresentados no Ex. 9 contêm certas progressões que se pediu ao aluno evitar. Mas foram construídos de forma a incluir cada passo necessário.

Na escrita a duas vozes, o CF pode ser escrito no meio de uma folha de papel com pautas musicais, sendo as vozes superiores acrescentadas nos pentagramas acima do CF e as inferiores, abaixo. É assim que procedemos aqui. As vozes acrescentadas devem estabelecer relação *somente* com o CF, com o qual formam a combinação a duas vozes. Nenhum dos pares de vozes acrescentadas deve estabelecer relações entre si (ver Ex. 1).

9. Os Exemplos 1-9 estão no final do capítulo (pp. 33-37).

§ **14.** O estudante deve se familiarizar com todas as tonalidades. Para consegui-lo, é encorajado a praticar cada nova tarefa inicialmente em dó maior e, posteriormente, no mínimo em duas a quatro tonalidades diferentes. Desta maneira, terá empregado todas as tonalidades em um curto espaço de tempo.

Além disso, é necessário mudar constantemente o CF. Cada CF oferece problemas diferentes. Resolvê-los, auxiliará o aluno a se familiarizar com a maior quantidade de maneiras em que as vozes melódicas podem ser acrescentadas às intricadas sucessões de três ou mais notas do CF. A experiência, assim adquirida, irá gradualmente acumular-se na mente do aluno que será, então, capaz de lembrar, com facilidade, as "fórmulas" que se ajustam, e selecionar a melhor.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE PRIMEIRA ESPÉCIE, EXS. 1-9[10]

Os exemplos apresentados neste tratado não são feitos para mostrar beleza ou perfeição. Ao contrário, aparecem procedimentos que o aluno deve freqüentemente evitar, de modo que seus erros ou deficiências possam ser discutidos. Os erros são propositadamente introduzidos e, por vezes, uma solução satisfatória é impossível.

É sempre aconselhável planejar um exercício com alguma antecedência e se perguntar quais duas ou três notas podem seguir uma outra específica. O planejamento é quase imperativo para a terminação. Há, geralmente, poucas possibilidades e se é, então, forçado a mudar a voz para uma região que admita uma conexão melodiosa com a terminação antevista. A penúltima nota de um CF introduzirá a 2ª, 7ª ou 5ª notas da escala. Portanto, as únicas possibilidades para as vozes acrescentadas são as seguintes:

É melhor proceder sistematicamente, tentando, em primeiro lugar, tantos exemplos quanto possível que comecem no uníssono e, em seguida, outros que iniciem na 8ª, 5ª e 3ª.

Já que a cada nota do CF podem ser acrescentados 1º, 8ª, 5ª, 3ª e 6ª, e já que após cada uma delas são possíveis diferentes continuações, há uma ampla oportunidade de variação. Mas deve-se admitir que as severas restrições deste estágio tornam quase impossível a escrita de muitos exemplos que não violem uma ou outra regra. É, mais ou menos, como a canção infantil que diz: "você pode pendurar suas roupas no galho de uma nogueira, mas não chegue perto da água". Mesmo assim, vale o esforço de experimentar tudo. Existe a possibilidade de discriminar as grandes transgressões das pequenas. E um acerto poderia, inclusive, perdoar uma violação um tanto séria – além do mais, o aluno não irá publicar seus exercícios!

Entre estas transgressões menores, pode ocorrer uma sucessão ocasional de notas de um acorde arpejado; ou uma longa progressão na mesma direção, inclusive com um salto que a preceda ou suceda; ou uma sucessão de saltos, contanto que isto tenha algum mérito, tal como o de acrescentar uma nota ao CF que não poderia ter sido introduzida de outra maneira. Tais casos serão mais freqüentes nas próximas espécies.

Não é incorreto repetir a mesma nota duas vezes em seguida. Como não há qualquer movimento, não há, portanto, movimento errado. Mas é, certamente, mais interessante que a melodia mude a cada nota do CF.

As 8ªs e 5ªs *paralelas intermitentes* (geralmente denominadas "alternadas" ou "não-consecutivas"), como, por exemplo, em *4d*, *4f*, *4g* e *5d*, devem ser evitadas. Mesmo que outra harmonia ou intervalo sejam inseridos entre dois encontros casuais de 8ªs (ou uníssonos) ou 5ªs, estas últimas são praticamente consideradas paralelas diretas. As paralelas intermitentes devem ser evitadas a todo custo, ao menos nos contrapontos a duas e três vozes, mesmo que as duas vozes dirijam-se, por movimento contrário, a uma segunda consonância perfeita. Contudo, no diário de Beethoven, há uma nota dizendo que, quando uma das vozes realiza um salto de quarta ou quinta, as paralelas intermitentes podem ser, então, usadas. Isto permitiria sua utilização nos exemplos que se seguem, onde ocorrem tais saltos e onde a segunda 8ª ou 5ª são alcançadas, também, por movimento contrário.

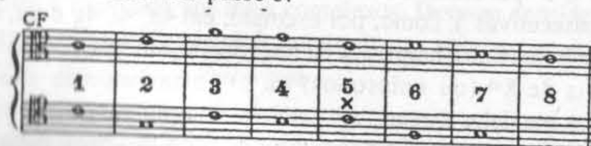
10. Os exemplos virão ao final de cada capítulo, após o "Comentário dos exemplos".

Atingir um uníssono ou oitava é, sem dúvida, uma das possibilidades de acompanhar um CF, sendo, até aqui, permitido. Mas como fracassa em acrescentar uma harmonia ao CF (tal como o fazem uma 5ª, uma 3ª ou uma 6ª), só deve ser empregado desde que sirva a um propósito. Por exemplo, em 1*k* em (+), a 8ª permite a introdução da 5ª, dó, por movimento contrário. O mesmo vale para 4*d*, *g*, §*c*, *h* e muitos outros exemplos. Às vezes, não é necessário – por exemplo, em 4*b* e 4*f* –, mas pode ser perdoado pelo fato de ter gerado uma linha melódica diferente.

Esta repetição monótona em 4*i* poderia ter sido evitada se os três primeiros compassos fossem escritos deste modo:



O trítono em 4*e* (*tr*) e a repetição monótona da nota sol podem ser evitados indo-se para um dó no compasso 5.



As 5as intermitentes em 4g podem ser corrigidas, tal como no compasso 6 do seguinte trecho:



EXPLICAÇÃO DOS SINAIS E ABREVIAÇÕES DOS EXEMPLOS

8 - - - 8 *significa* 8as paralelas intermitentes.
5 - - - 5 *significa* 5as paralelas intermitentes.
↘8 ↗5, etc. *significa* 5as ou 8as ocultas.
tr *significa* trítono.
(tr) *significa* trítono composto.
(7) *significa* 7ª, 9ª, 11ª etc., compostos.
significa dois ou mais saltos na mesma direção, *ou* salto ascendente após graus conjuntos ascendentes, salto descendente após graus conjuntos descendentes.
significa progressão não melódica.
significa saltos em demasia.
6 - 6 - 6 - 6 / 3 - 3 - 3 - 3 *significa* muitas 6as ou 3as paralelas consecutivas.
ac. arp. *significa* acorde arpejado.
rep. *significa* repetição.
mon. *significa* monótono.
seq. *significa* seqüência ou repetição seqüencial.
✕ *significa* nota cancelada por violar uma das regras.

Ex. 1

Ex. 2

a) CF transposto

3 8 5 3 6 8

b)

3 3 6 6 6 8

CF 1 2 3 4 5 6

c)

1 3 6 6 3 1

d)

8 6 3 8 5 8

Ex. 3

a)

3 5 6 3 6 8

CF 1 2 3 4 5 6

b)

1 6 6 3 3 1

c)

1 5 6 6 3 1

Ex. 4

a)

8 5 1 3 6 6 6 8

b)

8 5 3 5 8 3 6 8

c)

8 3 8 3 6 3 6 8

CF 1 2 3 4 5 6 7 8

d)

1 5 8 3 (5) 8 (5) 8

e)

1 6 6 3 6 8 5 8

(tr)

f)

1 (5) 3 8 (5) 3 (5) 8

g)

5 6 3 (5) 8 (5) 6 8

h)

saltos em excesso (7) ?

i)

monótono

CF 1 2 3 4 5 6 7 8

j) não está bom ascendendo após o salto

melhor 6 3 3 6 6 3 1

k)

oculto

5 3 6 3 3 3 1

l)

(5) bom na voz inferior

Ex. 5

a)

10 6 3 3 (tr) 6 3 5 3 3 3 6 8

b)

8 5 3 3 6 — 6 — 6 — 6 — 6 — 6 — 6 8

c)

8 5 6 — 6 — 6 — 6 — 6 8 5 6 6 8

d)

5 6 3 3 (5) 3 (5) 8 6 8 6 8

e)

5 3 3 3 6 3 3 6 6 8 6 8

f)

10 6 6 3 6 1 3 5 3 6 6 8

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

g) monótono

1 6 6 6 3 8 6 3 6 6 3 1

h)

8 3 6 8 5 3 3 6 8 8 5 8

(tr)

i)

1 5 3 6 6 6 6 3 3 5ª de trompa 3 1

j)

1 3 8 3 5 3 — 3 — 3 — 3 (5) 5 (8)

k)

1 5 3 3 6 3 3 5 3 8 5 1 8

l)

2 3 3 6 3 — 3 — 3 — 3 6 3 3 8

Ex. 6

a)

b) tolerável 8

c) 5

8

CF *)(Nº 4) 1 2 3 4 5 6 7 8

d) 5

e) (tr)

f) 8 1

1 1

Ex. 7

a)

b) 5

c)

CF (Nº 8) 1 2 3 4 5 6 7 8

d)

e)

f)

* Ver Ex. 9

Ex. 8

a)

b)

c) 5

9

CF (Nº 5) 1 2 3 4 5 6 7 8

d) 5

e)

f)

Ex. 9

CF 1. CF 2.

CF 3. CF 4.

CF 5. CF 6.

CF 7. CF 8.

II
Segunda Espécie

Acréscimo de uma voz superior ou inferior, em mínimas, ao cantus firmus

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 15. Se uma mínima está subdividida em dois (quatro ou oito), a primeira nota de cada par torna-se um tempo *forte* ou acentuado, ao passo que a segunda permanece como tempo *fraco* ou não acentuado. Se uma mínima está subdividida em três (ou seis), a primeira de cada três notas é um tempo *forte* acentuado, enquanto as duas seguintes são tempos *fracos* não acentuados. O primeiro tempo de cada compasso é o tempo forte *principal*, e outros tempos fortes dentro do compasso são um pouco menos acentuados; os tempos internos de um compasso só serão acentuados se a parte à qual pertencem estiver subdividida.

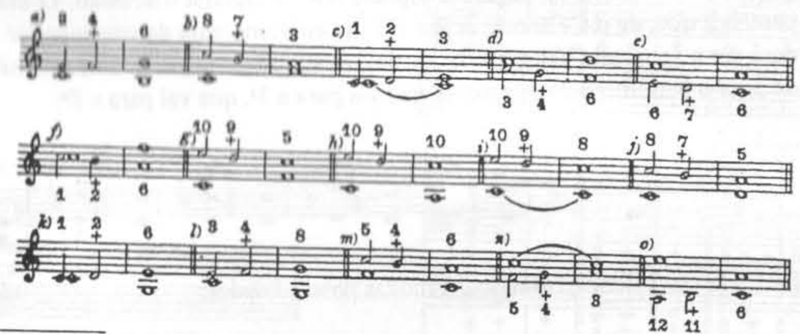


§ 16. Há uma diferença no tratamento dos tempos fortes e fracos com relação ao uso das consonâncias e dissonâncias. As *consonâncias* (1ª, 8ª, 5ª, 3ª, 6ª) podem ser livremente utilizadas nos tempos fortes e fracos. As *dissonâncias*, no entanto, só devem ser usadas quando já tiver sido feita a sugestão para a sua aplicação, e somente de acordo com tal sugestão.

§ 17. Como o progresso é feito dos casos mais simples aos mais complexos, haverá muitas abordagens do *tratamento da dissonância*; as dissonâncias utilizadas serão sempre explicáveis em termos de certas *fórmulas padronizadas*. Estas fórmulas consistem de sucessões de notas aparecendo em uma ordem, posição métrica e relação harmônica definidas, que se mostraram adequadas, através de séculos de uso, para a suave introdução das dissonâncias[1].

PRIMEIRA FÓRMULA PADRONIZADA: A NOTA DE PASSAGEM

§ 18. Em uma fórmula de três notas, a *nota de passagem* (assinalada + nos exemplos) é uma dissonância. A primeira e a última destas três notas devem ser consonâncias à distância de terça, e devem ser colocadas em tempos fortes. A nota intermediária entre estas duas consonâncias, colocada no tempo fraco, é uma dissonância. Todos os tipos de fórmula partem de uma linha escalar movendo-se para cima ou para baixo.



1. A diferença entre consonâncias e dissonâncias é, como afirmou este autor, apenas de grau. As consonâncias aparecem entre os primeiros harmônicos, enquanto as dissonâncias só aparecem depois. Os primeiros harmônicos possuem grande semelhança com a nota fundamental. Devido à maior distância da nota fundamental, a similaridade das dissonâncias é mais remota (ver Schoenberg, *Harmonielehre*). Em geral, esta distinção é também explicada pela diferença do quociente da vibração numérica. Estes quocientes são mais simples para as consonâncias (1:1 para o unissono, 1:2 para a oitava, 2:3 para a quinta, 3:4 para a quarta, 4:5 para a terça maior etc.); e mais complexos para as dissonâncias (15:16 para a segunda menor, 9:10 para a segunda maior, 45:64 para a quinta diminuta etc.).
O desenvolvimento das teorias musicais foi, certamente, influenciado por estes fatos físicos e matemáticos. Mas o desenvolvimento da harmonia – e contraponto – ocorreu sob a influência do material musical, a fundamental e seus harmônicos. Assim, a história da música poderia ser relacionada à emancipação gradual da dissonância. Na música antiga, as dissonâncias não apareciam, senão raramente, e eram tratadas com grande cautela. Tal tratamento levou à produção e aplicação de fórmulas cuja utilização, cada vez mais freqüente, as tornou, no final das contas, padronizadas. Na utilização inicial de tal fórmula, o ouvido treinado antecipava seu curso posterior; chegou-se ao ponto de se esperar que a resolução da dissonância ocorresse de uma maneira convencional no instante mesmo de sua entrada.

§ 19. Às vezes, tal nota não será dissonante:

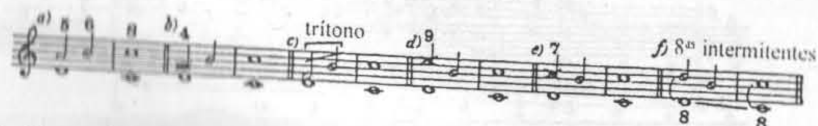


Estes exemplos estão corretos, mas as notas intermediárias não merecem ser consideradas verdadeiras notas de passagem. Mas, a três vozes, as mesmas notas podem cumprir este papel[2]:



A TERMINAÇÃO NA SEGUNDA ESPÉCIE

§ 20. A terminação na segunda espécie requer alguma discussão. O aluno irá perceber que, se o CF terminar em II-I, a penúltima nota da voz superior só poderá ser a sensível (VII grau da escala). Resta, somente, uma única possibilidade para o penúltimo compasso: 6ª que vai para a 7ª, que vai para a 8ª:



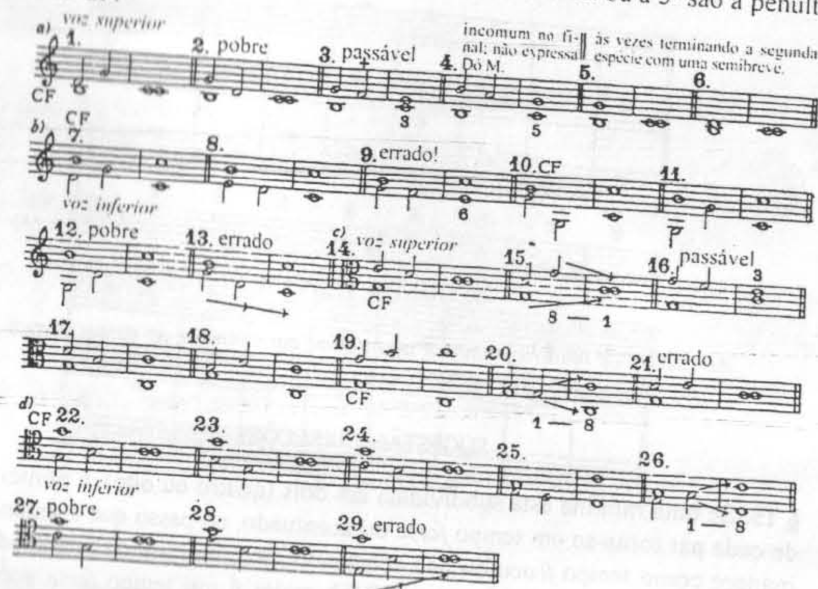
§ 21. Na voz inferior, contudo, há muitas possibilidades:



Para muitos alunos, este tratamento pode parecer antiquado, e o estudante está certo quando questiona se há uma ponte entre este estilo e a harmonia de um Bach, de um Schubert, de um Wagner, de um Debussy, e dos compositores pós-wagnerianos. Existe tal ponte, e atravessá-la será muito mais fácil do que ele imagina. Mas as técnicas harmônicas avançadas só irão beneficiá-lo inteiramente se um senso de equilíbrio e de forma, e uma compreensão da lógica musical, permitirem-lhe controlar suas idéias. Um compositor é, obviamente, guiado por sua inspiração. Mas ele não pode ser escravo de suas idéias; ao contrário, deve ser seu mestre. Treinar a mente do estudante, dar-lhe a posse deste senso de forma e equilíbrio e uma compreensão da lógica musical – este é o propósito principal deste atual estudo.

2. Schoenberg deseja enfatizar que as notas de passagem que, no exemplo anterior, eram consonâncias, tornam-se, a três vozes, dissonâncias. (N. da T.)

§ 22. Mas é totalmente diferente quando a nota sensível ou a 5ª são a penúltima nota do CF:



§ 23. A primeira nota da voz superior não deve ser senão o 1º, a 8ª, a 5ª ou a 3ª. A sexta não iria expressar com firmeza a tonalidade. Na voz inferior, somente o 1º e a 8ª podem ser utilizados para iniciar.

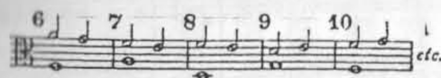
COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE SEGUNDA ESPÉCIE, EXS. 10-18

O Ex. 10 apresenta poucas vozes que utilizam somente notas consonantes. Elas são rígidas, contêm excesso de saltos e muitos acordes arpejados.

O Ex. 11 apresenta, sistematicamente, todos os intervalos melódicos que podem ocorrer em um CF. O Ex. 12, por sua vez, usando três destes intervalos, explora metodicamente, acima e abaixo, as possibilidades para a aplicação da fórmula da nota de passagem. Deve-se recomendar que o aluno experimente os demais intervalos da mesma maneira, começando com o 1º ou a 8ª e indo para cima e para baixo, examinando, em seguida, as outras três consonâncias, 5ª, 3ª e 6ª. Vale o esforço, pois o aluno saberá, então, rapidamente, se uma nota de passagem pode ser utilizada e, se assim o for, de que nota se trata.

Nos Exs. 13 a 18, são utilizadas tanto as consonâncias quanto as dissonâncias de passagem. 13*c* e *d* são muito ruins. Poder-se-iam desculpar suas falhas individualmente, mas tantas transgressões, mesmo que com certos méritos, não podem ser reequilibradas.

A monotonia em 13*e* pode ser facilmente corrigida da seguinte maneira:



Uma seqüência como a dos comps. 9-10 de 13*m* têm de ser evitada. As repetições seqüenciais assumem, de certa forma, um significado motívico, gerando, assim, dificuldades para o principiante.

O grande salto após a longa linha descendente em 14*g* é, certamente, aceitável, já que, de qualquer forma, a melodia está correta. Mas os cinco saltos sucessivos dos comps. 5-7 são intoleráveis. Poderiam ser corrigidos da seguinte forma:



O acorde arpejado em 14*i* é tolerável como meio de se alcançar a nota dó do comp. 3, que, de outra forma, seria de difícil introdução. Do mesmo modo, o ré do comp. 3 de 14*k* foi satisfatoriamente introduzido.

Uma tentativa de usar todas as possíveis consonâncias e dissonâncias de passagem, em cada tempo, é ilustrada pelas vozes inferiores do Ex. 15, comps. 2-4. O estudante deve tentar fazer o mesmo sistematicamente; é de grande valia.

Muitos exemplos começam após uma pausa de mínima. Isto é necessário para a inclusão de certos intervalos como, por exemplo, a terça em 15*l*, comp. 2, cuja introdução não poderia ocorrer de melhor forma do que com o salto de oitava.

Alguns dos exemplos (Exs. 15-16) utilizam uma semibreve (em ⦶) em seus penúltimos compassos, interrompendo, assim, o curso das mínimas. Ela pode ser utilizada em casos excepcionais, mas apenas neste lugar, jamais no meio de um exercício.

O contralto do comp. 3 de 16*b* salta uma oitava porque só pode chegar ao fá# do comp. 4, oitava do CF, por movimento contrário. E, para isto, é necessário alcançar o fá#, a fim de que se possa ir, por movimento contrário, ao ré no comp. 5, quinta acima do CF. Tais fatores determinam, em muitos casos, o perfil da melodia.

Os Exs. 17 e 18 ilustram possíveis tratamentos de dois pequenos CFs cujas penúltimas notas são, respectivamente, a sétima e a quinta da escala.







Ex. 13

a) ac. arp. + + 5

b) + + +

c) muito ruim! + + 5 = 5

d) + (tr) ac. arp.

e) monótono tessitura muda bruscamente +

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

f) + + + + + +

g) + + + +

h) + + 5 +

i) 8 - - - 8 5 - - 5 - - 5 + seq. 5

j) + 5

Ex. 13 (cont.)

k) + + + + !!

l) + 8 tolerável +

m) + + seq.

n) (tr) + + 5

o) + + (tr)

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

p) + ac. arp. +

q) + + +

r) + +

s) ac. arp. + +

t) + + + +

Ex.17

a)

b)

CF 1 2 3 4 5 6

c)

d)

Ex.18

a)

muito agudo!

b)

CF 1 2 3 4 5 6 7

c)

d)

III
Terceira Espécie

Acréscimo de uma voz superior ou inferior, em semínimas, ao cantus firmus

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 24. Como já foi previamente mencionado no § 15, a subdivisão de cada mínima em duas semínimas ocasiona um acento no primeiro e terceiro tempos de um compasso em 4/4. O segundo e quarto tempos são tempos fracos não acentuados.

§ 25. Podem ser usadas consonâncias em todos os quatro tempos.

§ 26. As dissonâncias, sob a forma de notas de passagem, podem ser utilizadas nos tempos fracos, tal como descrito na primeira fórmula padronizada; devem ser precedidas e seguidas de consonâncias.

§ 27. Isto admite a seguinte distribuição de consonâncias e dissonâncias:

tempo	1º	2º	3º	4º
(*a*)	cons.	cons.	cons.	cons.
(*b*)	cons.	*diss.*	cons.	cons.
(*c*)	cons.	cons.	cons.	*diss.*
(*d*)	cons.	*diss.*	cons.	*diss.*

a) 5 8 6 5 | 3 5 1 8 | 5 6 5 8 — b) 8 7 6 5 | 8 4 5 6 | 3 4 5 6
CF
8 6 5 3 | 6 5 6 8 | 6 8 10 3 — 1 2 3 5 | 8 7 6 5 | 6 7 8 10

c) 8 10 8 7 | 5 3 10 9 | 6 5 3 4 | 6 — d) 10 9 8 7 | 5 4 3 4 | 3 4 5 4 | ?
CF
1 3 4 | 6 5 6 7 | 10 3 6–5 | 3 — 1 2 3 4 | 6 (5) 6 7 | 10 9 8 7 | 5

§ 28. Mesmo que não estejam incorretos, estes exemplos são, obviamente, rígidos. Mas não há razão para que não se utilizem, exclusivamente, quaisquer destas possibilidades em um exemplo. Ao contrário, todos os tipos de notas de passagem podem ser utilizados desde que auxiliem a tornar a melodia mais fluente. Isto é ilustrado nos Exs. 19 e 20.

SEGUNDA FÓRMULA PADRONIZADA: A CAMBIATA[1]

§ 29. Os exemplos também se tornam mais fluentes com o uso da segunda fórmula padronizada, a *cambiata*. A cambiata é uma fórmula consistindo de cinco notas. Três delas devem ser consonâncias, e uma ou duas podem ser dissonâncias. A primeira e a quinta notas devem ser colocadas em tempos fortes (primeira ou terceira semínimas) e devem ser consonâncias. Estas são, portanto, as possíveis distribuições de consonâncias (c) e dissonâncias (d) nos quatro tempos de um compasso:

tempos:	1º	2º	3º	4º	1º
(*a*)	c	c	c	d	c
(*b*)	c	d	d	c	c
(*c*)	c	c	d	c	c
(*d*)	c	c	d	d	c
(*e*)	c	d	c	c	c
(*f*)	c	d	c	d	c

tempos:	3º	4º	1º	2º	3º
(*g*)	c	c	c	d	c
(*h*)	c	d	d	c	c
(*i*)	c	c	d	c	c
(*j*)	c	c	d	d	c
(*k*)	c	d	c	c	c
(*l*)	c	d	c	d	c

§ 30. A cambiata aparece sob duas formas: (a) *descendente*, quando a primeira nota está um grau acima da última; (*b*) *ascendente*, o inverso, quando a primeira nota está um grau abaixo da última.

a) 2 3 2 2 b) 2 3 2 2

A sucessão de notas na cambiata é precisa e imutável.

Na forma descendente, a segunda nota vem segunda abaixo, e é seguida por um salto de terça descendente; há, então, uma subida de dois graus na direção oposta, concluindo-se a fórmula.

Na fórmula ascendente, a direção de cada intervalo é invertida: após um grau acima, há um salto de terça ascendente, então, os dois saltos seguintes vão na direção oposta, descendentemente à quinta conclusiva.

1. Geralmente chamada "nota cambiata" ou "Fuxsche Wechselnote", uma figura de notas permutadas descrita pelo teórico J. J. Fux.

§ 31. Tal como nas notas de passagem, o aluno deve experimentar estas fórmulas em cada um dos intervalos de um CF (ver Exs. 11-12). No Ex. 21, apenas quatro intervalos de um CF são examinados. O aluno deverá experimentar os outros intervalos da mesma maneira, começando com 1ª (8ª), 5ª, 3ª (10ª) e 6ª, e usando cambiatas ascendentes e descendentes a partir tanto do primeiro quanto do terceiro tempos. Algumas destas cambiatas estão assinaladas como questionáveis (?) devido às 8ªs e 5ªs intermitentes. Elas só podem ser utilizadas no contraponto a duas vozes se não houver outra saída. No contraponto a três vozes, contudo, se elas forem uma das vozes centrais, então serão admissíveis.

§ 32. Algumas formas têm de ser excluídas por terminarem em uma quinta diminuta (-5ª):



Mas, mesmo que este exemplo fosse colocado em sol maior, e a última nota fosse um fá#, ele ainda não corrigiria as 5ªs entre o início e o final. A cambiata ainda permaneceria na categoria das aplicações questionáveis, tais como estas:



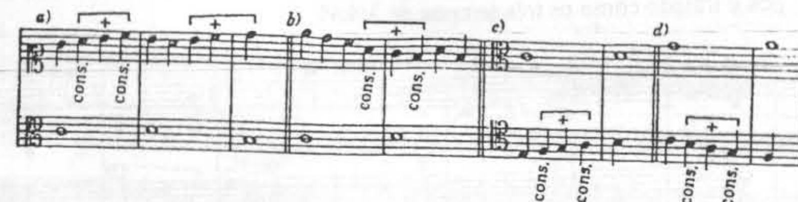
Entretanto, no contraponto a três vozes, a quinta diminuta (e também a quarta aumentada) se torna admissível, tal como será posteriormente discutido:



Nos exemplos, a cambiata está assinalada com travessões: O aluno deve fazer o mesmo a fim de ter consciência da precisão com que utiliza as dissonâncias.

NOTA DE PASSAGEM NO TEMPO FORTE

§ 33. A nota de passagem pode, ocasionalmente, mudar sua posição métrica desde que esteja cercada de consonâncias e que seja a nota intermediária do intervalo de terça. As consonâncias podem ser, assim, colocadas no 2º e 4º tempos fracos, e as dissonâncias no 1º e 3º tempos fortes. Deve-se mencionar, entretanto, que os teóricos do contraponto tradicional proibiam a dissonância de passagem sobre o primeiro tempo – tal como em (*b*) –, e ela também será geralmente evitada em nossos exercícios.



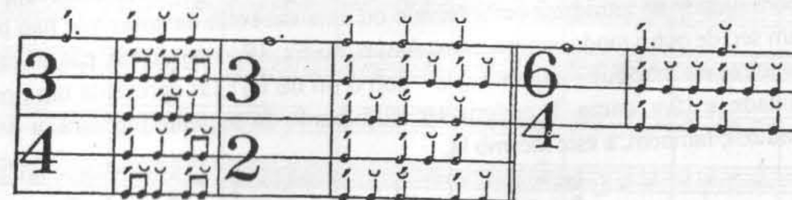
A TERMINAÇÃO NA TERCEIRA ESPÉCIE

§ 34. A terminação requer novamente discussão. O aluno facilmente perceberá que, no penúltimo compasso, há somente uma melodia na voz superior que não viola as regras (a usada no compasso 7 dos Exs. 19 e 22), quando o CF utiliza a terminação descendente II-I.

No Ex. 23, várias terminações diferentes são experimentadas. Aquelas assinaladas ⊠ em 23*d*, *e*, *f* e *g*, são permitidas por Fux, embora contenham 8ªs intermitentes. Seria melhor que fossem usadas apenas em uma emergência – quando não houvesse outra solução qualquer. As assinaladas ⊕ terminam em terça, o que pode ser ocasionalmente efetuado; não violam qualquer regra importante. Se a penúltima nota no CF é uma quinta, como no Ex. 20, há muitas outras terminações possíveis.

USO DE COMPASSOS TERNÁRIOS: 3/4, 3/2 E 6/4

§ 35. Se um compasso estiver subdividido em três (3/4 e 3/2), terá apenas um tempo forte. Em 6/4, que é uma combinação de dois 3/4, há dois tempos fortes. Se as semínimas de um 3/4 estiverem subdivididas em colcheias, ou as mínimas de um 3/2 em seis semínimas, a primeira de cada duas notas será relativamente acentuada (ver também § 15).



Quando se está escrevendo em grupos de três semínimas – em 3/4 – ou em grupos de três mínimas – em 3/2 –, pode haver consonâncias em todos os tempos, como em (*a*), ou uma dissonância no terceiro tempo, como em (*b*), ou

uma dissonância no segundo tempo, como em (*c*). Se em 3/2 as mínimas são subdivididas em semínimas, como em (*d*), o segundo, quarto e sexto tempos podem ser notas de passagem. Obviamente, a cambiata pode ser usada em 3/2, mas não em 3/4 ou 6/4 onde um tempo forte não poderia ocorrer nem no início nem no final dela. Nos exemplos em 6/4, a seguir (ver *e*), cada um dos três tempos é tratado como os três tempos de 3/4.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE TERCEIRA ESPÉCIE, EXS. 19-26

Estes exemplos contêm um certo número de erros ou violações de regras. Comumente, eles não são muito censuráveis, alguns sendo, inclusive, toleráveis. Eles são incluídos aqui por duas razões: (1) porque muitos deles oferecem uma oportunidade de introduzir um intervalo ou uma sucessão de notas que não poderiam ser, de outro modo, empregados. Assim, no Ex. 19, compasso 6, não há muitas maneiras de introduzir a quinta – lá – sob o mi do CF. 19*l* apresenta uma possibilidade, e 19*m*, comp. 5, poderia ser modificado da seguinte maneira, a fim de conduzir, também, a este mesmo lá:

Casos similares aparecerão em outros lugares, mas isto não justifica outras violações, algumas das quais intoleráveis. Poucas podem ser corrigidas, tal como se segue:

(2) parece útil mostrar tais violações, de modo que o aluno acautele-se em situações similares. Ocorre em 25*i*, por exemplo, uma tentação de escrever 5as paralelas diretas (em ⊗) porque só há uma solução; isto, por si mesmo, viola uma regra – de que não se deve efetuar um salto na mesma direção da linha melódica precedente –, mas, em várias circunstâncias, esta é uma falta menor. Verifique, também, as 8as e uníssonos intermitentes em 19*e*, *l*, *q*, 20*h*, *i*, *l*, 22*a*, *k* (muito ruim) e 26*f* (tolerável). Quando não houver outras soluções, estas poderão ser toleradas, desde que quatro ou mais notas e um intervalo de quarta se situem entre elas. O mesmo é válido para as 5as intermitentes.

Talvez não haja desculpa para as violações dos saltos de 19*g*, em que é possível uma continuação bem melhor:

Também não se podem desculpar os saltos ascendentes e descendentes de oitava em um pequeno segmento, como em 20*h* e *i*.

No penúltimo compasso, pode-se, ocasionalmente, utilizar uma linha melódica contendo duas dissonâncias em sucessão, como a de 25*a*, comp. 6. A linha escalar é uma boa desculpa para uma ligeira violação deste tipo.

Nos Exs. 22 e 23, a cambiata é utilizada em quase todos os lugares disponíveis. Seriam possíveis mais de duas cambiatas em cada linha acrescentada, mas, tratando-se de uma melodia tão curta, duas são mais do que o suficiente.

O aluno foi alertado para que não iniciasse uma cambiata no tempo fraco, especialmente em um compasso de 6/4, como é mostrado abaixo:

O terceiro tempo, como em (*a*), e o quinto tempo, como em (*b*), são tempos fracos. Mas começar uma cambiata em um dos dois tempos fortes, neste caso também não ajudaria, pois iria terminar, então, sobre um tempo fraco (quinto ou segundo).



Por outro lado, com as semínimas em 3/2, há amplas oportunidades para cambiatas, já que tanto o início quanto a terminação ocorrem em tempos fortes.

Notas de passagem sobre tempos fortes nem sempre são aceitáveis em 6/4. As de 26*k*, comp. 3, poderiam ser toleradas, mas aquela de 26*f* dá quase a impressão de pertencer a um acorde de sétima.

Será útil que o estudante tente corrigir os erros ou as passagens pobres assinaladas nos exemplos e, talvez, igualmente, outras que ele próprio considere incorretas.

No "Comentário dos Exemplos de Segunda Espécie" (p. 41), foi utilizado o termo "repetição seqüencial". Esta ocorrência, em 19*b*, torna necessária uma melhor explicação deste termo.

Em música, o termo *seqüência* significa, antes de tudo, a repetição de uma unidade de qualquer duração transposta a outro grau. Há seqüências perfeitas, exatas, parciais, variadas, desenvolvidas, incompletas, semi-seqüências e quase-seqüências. Em muitos casos, apenas os elementos melódicos da unidade são repetidos, ou seja, seus intervalos e características rítmicas e métricas. Se não ocorrer mudança alguma em quaisquer destas características, excetuando-se o fato de elas estarem transpostas, a seqüência será *exata*. Uma seqüência *perfeita* também irá repetir a harmonia, as vozes de acompanhamento ou o acompanhamento como um todo. A seqüência *incompleta* é aquela em que algumas características são omitidas. *Semi* ou *quase-seqüências*, são aquelas em que, por exemplo, a harmonia não participa da progressão ou os ritmos e intervalos estão alterados. Nas seqüências *variadas* aparecerão ornamentos na melodia e/ou acompanhamento, vozes poderão ser acrescentadas, a ordem vertical das vozes alterada (como no contraponto invertido), e notas alteradas e cromáticas usadas tanto na melodia quanto no acompanhamento etc. A seqüência *desenvolvida* pode acrescentar a estas últimas mudanças de intervalos que tendem a um clímax.

Além disto, há uma distinção entre seqüências *diatônicas*, utilizando somente notas diatônicas – e assim desprezando a qualidade específica dos intervalos (maior, menor etc.) –, e as seqüências *cromáticas*, utilizando notas alteradas com o propósito de ornamentação ou modulação[2].

Não há emprego de seqüências nestes exercícios preliminares. Ao contrário, são deliberadamente evitadas por duas razões. Em primeiro lugar, a repetição é comumente usada para enfatizar uma unidade. Serve para imprimir a unidade na memória em antecipação à sua posterior utilização; e os recursos técnicos de um iniciante não seriam adequados para lidar com tais problemas. Em segundo, não haveria espaço suficiente para encaixar, em tudo isto, os desdobramentos que o uso das seqüências acarreta nos limites restritos destes segmentos curtos.

2 Para posterior discussão das seqüências, conferir *Structural Functions of Harmony*, Cap. XI.

Ex. 19

Notas de passagem

Ex. 20

a)

b) ac. arp.

c) o tenor é muito agudo

d)

e)

f)

g)

h)

i)

j)

CF

k)

l)

m)

n)

o)

p) ac. arp.

q) ac. arp.

r)

s)

Ex. 21 Cambiata

CF Começa no primeiro tempo. Começa no terceiro tempo.

Ex. 22 Cambiata

!! errado

+ + + (3)diss.

ac. arp.

CF 1 2 3 4 5 6 7 8

8 - - - 8?

Ex. 23

CF 1 2 3 4 5 6 7 8

errado. 3 diss.

começando com 6ª para tentar esta cambiata

errado

⊕ Pode-se terminar ocasionalmente na terça.

◪ Fux, em seu *Gradus ad Parnassum*, permite estas formas: no entanto, as formas marcadas ☒ são melhores.

Ex. 24

camb. errada

errado

Ex. 25

monotono

*) duas dissonâncias toleradas no penúltimo compasso.

Ex. 26

(tr)

CF 1 2 3 4 5 6

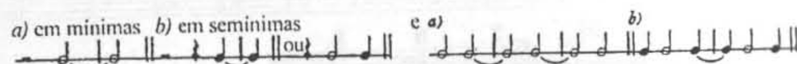
IV

Quarta Espécie

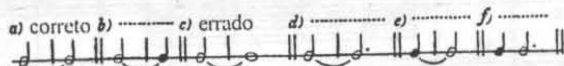
Mínimas sincopadas e suspensões nas vozes superiores e inferiores acrescentadas ao cantus firmus

SUGESTÃO E DIREÇÕES

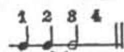
§ 36. A síncope ocorre quando uma nota não acentuada tem sua duração prolongada, por meio de ligadura, até a próxima nota acentuada:



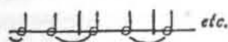
§ 37. Nestes exercícios preliminares, o aluno só deve utilizar síncopes quando a nota do tempo fraco possuir, no mínimo, a mesma duração da do tempo forte:



O último exemplo (*f*) está errado, porque a mínima pontuada do segundo tempo, um tempo fraco, é, no fundo, uma semínima ligada a uma mínima sobre o terceiro tempo forte, assim:



§ 38. Na quarta espécie serão usadas somente mínimas sincopadas:



Ambas as mínimas da síncope podem ser consonantes em relação às notas do CF:



Mas, se isto persistir por muito tempo, tenderá a se tornar pobre e rígido. Não há proibição estrita, em um ou mais compassos, da interrupção das mínimas ligadas e sua substituição por mínimas não ligadas. Quando isto é combinado às notas de passagem, contribui para a variedade e liberdade de movimento.

TERCEIRA FÓRMULA PADRONIZADA: A SUSPENSÃO

§ 39. A síncope é usada com grande vantagem na terceira fórmula padronizada, a dissonância preparada e resolvida, a *suspensão*.

A suspensão é uma dissonância em uma fórmula de três notas. A primeira nota, colocada sobre um tempo fraco como consonância do CF, é o início da síncope e serve como *preparação*. Esta nota sustentada torna-se neste ponto, através do movimento do CF, uma dissonância situada no tempo forte. No tempo fraco seguinte, a *resolução* é obtida pelo movimento descendente, por grau conjunto, da dissonância para a consonância em relação ao CF (e às outras vozes, se houver mais de duas). Deste modo, a suspensão, nota dissonante que foi suspensa a partir do compasso anterior, torna-se, novamente, uma nota intermediária entre duas consonâncias.



§ 40. O CF jamais pode ser considerado uma dissonância, erro muito freqüente por parte dos iniciantes. Somente a voz acrescentada pode conter uma dissonância. A suspensão nunca pode ser resolvida na direção ascendente; deve sempre descer um grau para resolver.

§ 41. Toda aplicação possível da suspensão, para cada grau do CF, deve ser sistematicamente examinada, tal como foi feito com a nota de passagem (Ex. 12) e a cambiata (Ex. 21). Como pode ser visto no Ex. 27, em que isto é feito, os intervalos dissonantes serão resolvidos da seguinte maneira:

Voz superior:	Voz inferior:
A 7ª resolve em uma 6ª,	A 2ª resolve em uma 3ª,
A 4ª resolve em uma 3ª,	A 4ª resolve em uma 5ª,
A 2ª resolve em um uníssono,	A 9ª resolve em uma 10ª,
A 9ª resolve em uma 8ª,	A 11ª resolve em uma 12ª,
A 11ª resolve em uma 10ª.	

§ 42. MAS – e esta regra deve ser estritamente obedecida – a sétima jamais poderá resolver em uma oitava. Conseqüentemente, *a sétima não pode ser usada como suspensão na voz inferior* (assinalada ◫ no Ex. 27).

§ 43. 8ªs paralelas intermitentes (assinaladas ☰ no Ex. 27) e 5ªs paralelas intermitentes (assinaladas ⊗) equivalem às paralelas diretas. A suspensão não disfarça este movimento paralelo. Ela é somente um adiamento do movimento real, e esta dissonância, na verdade, "expressa sua resolução".

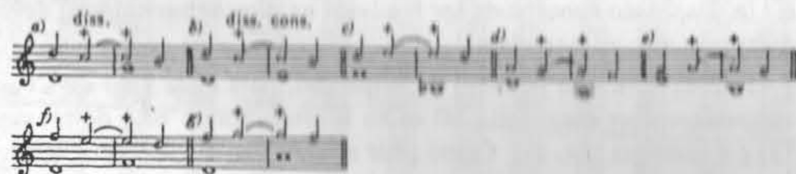
§ 44. Os casos assinalados x no Ex. 27 não são verdadeiras suspensões porque não há dissonância. Mas, a três ou mais vozes, poderiam tornar-se dissonâncias.



§ 45. Tome cuidado com o cruzamento de vozes. Confira os casos assinalados "cruzamento".

§ 46. Não há qualquer objeção séria quanto a uma segunda resolver no uníssono (assinalado ▭ no Ex. 27). Este uníssono não é nem melhor nem pior que qualquer outro uníssono. Mas deve-se admitir que obscurece a condução de vozes (especialmente no piano). A resolução de uma nona em uma oitava é perfeitamente correta desde que não produza um vazio, o que por vezes acontece.

§ 47. Os iniciantes geralmente utilizam uma nota de passagem como síncope e até mesmo como preparação de uma suspensão. Isto é totalmente incorreto. O início de uma síncope e, especialmente, de uma suspensão, deve ser uma consonância. Assim, todos os exemplos seguintes estão incorretos:



COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE QUARTA ESPÉCIE, EXS. 28 E 29

Se o CF utiliza como penúltima nota a sensível (7ª) da escala, há somente duas síncopes possíveis (ambas suspensões) na voz superior: 4ª-3ª (ou 11ª-10ª) – tal como em 28*c*, *d*, *m*, *n* e *p* – e 7ª-6ª (verificar 28*e* e *q*). Nenhuma das formas seria utilizável em 28*a* porque exigiria a repetição da nota mi no comp. 7:



e a outra produziria 8as ocultas:



Se, em vez de lá no comp. 7 do CF, houvesse, por exemplo, um sol, outra síncope, conduzindo a uma terminação sobre a terça, seria possível:



Na voz inferior, apenas uma suspensão é possível, 2ª-3ª, tal como em 28*h* e *s*, ou uma outra síncope, como em 28*r*. Aqui, também, a mudança no CF, anteriormente mencionada, abriria caminho para outra síncope:



Apenas para enfatizar, não conecte uma suspensão a uma nota de passagem, tal como em 28*t*. É uma preparação errônea. Mas uma nota de passagem pode vir a seguir desde que a síncope termine em consonância (ver 28*d*, comp. 6, ou 29*b*, comp. 3). Observe as 8as, 1as e 5as intermitentes em 28*d*, *f*, *h* e *i*, respectivamente.

Alguns dos exemplos são pobres, pois não contêm muitas síncopes, sejam consonantes ou dissonantes. Alguns seriam perdoáveis porque utilizam uma síncope que não ocorrera em um exemplo precedente, por exemplo, o dó grave em 28*j* (comp. 3), ou 29*l* (comp. 8), ou 29*m* (comp. 3), ou 29*p* (comp. 7). Mas é duvidoso que isto justifique a interrupção do movimento prescrito de síncopes. Entretanto, não se trata de composições, mas somente de exercícios a serem realizados da melhor forma possível.

Suspensões

Ex. 27

cruzamento

8ªs intermitentes entre preparação e resolução, proibido.
5ªs intermitentes entre preparação e resolução, proibido.
7ª resolvendo em 8ª na voz inferior, proibido.
9ª-8ª e 2ª-1ª na voz superior, permitido.
6ª-5ª ou 5ª-6ª, não são verdadeiras suspensões.
Resolução correta se fosse 5ª justa, não 5ª *dim.*
Possível como nota de passagem.

Ex. 28

cruzamento

errado!

S significa suspensão.
+ significa nota de passagem.

Ex. 29

V
Quinta Espécie

Notas mistas acrescentadas ao cantus firmus

SUGESTÃO E DIREÇÕES: RITMOS

§ 48. Notas de várias durações devem ser usadas nas vozes inferiores e superiores: semibreves, mínimas, semínimas e inclusive, ocasionalmente, colcheias; síncopes de mínimas e, às vezes, de semínimas – ver (*a*) abaixo; mínimas pontuadas no primeiro tempo (*b*) ou, como em (*c*), ligadas a partir do segundo tempo; semínimas pontuadas (*d*); ritmos como (e) e (*f*); e grupos de colcheias (*g*) – tudo isto pode ser usado:

1. 2. 3. 4. 5. 6. (a) 7. (a)
8. (b) 9. (c) 10. (d) 11. (e) 12. (f) 13. (g)

§ 49. Algumas restrições relativas ao uso de síncopes já foram discutidas no § 37. Elas são, sem dúvida, também obrigatórias aqui. Há algumas outras restrições rítmicas.

§ 50. Ritmos desta espécie: (ou) (ou) devem, tanto quanto possível, ser evitados ou usados somente sob certas condições. A velha regra que proibia estes ritmos teve, talvez, sua origem na tendência de a música sacra evitar a vulgaridade dos ritmos "de dança". Esta regra permitia a subdivisão da primeira mínima de um 2/4 ou 3/4 apenas se (1) a próxima ou próximas mínimas estivessem subdivididas: não ... mas ... ou se (2) a primeira nota mais curta estivesse ligada a uma mínima do compasso anterior e uma nova síncope seguisse:

a) ... ou b) ... ou c) ... ou d) ...

ou (3) se a última nota do compasso anterior fosse uma semínima: ..., sendo, esta última, uma figura convencional freqüentemente encontrada na música antiga, assim:



A cambiata geralmente aparece nesta forma:



§ 51. As colcheias não devem ser usadas com muita freqüência e raramente deve haver mais que duas delas em um compasso; como regra, devem aparecer nos segundo ou quarto tempos:



§ 52. Todas as notas curtas, isto é, colcheias, e também as próprias semínimas, são melhor empregadas perto do final de um exemplo. Introduzi-las perto do início geralmente acarreta desequilíbrio, dada a tendência de as notas curtas proliferarem. Uma vez utilizadas, esta *tendência às notas curtas* poderá fazer com que elas invadam um exemplo inteiro. Por um lado, é muito difícil para um iniciante neutralizar esta tendência e, por outro, o uso de notas curtas perto do final produz um efeito de clímax que se perderia caso esta possibilidade já houvesse sido esgotada nos compassos precedentes. Portanto, é melhor começar com notas longas, não usando nem mesmo as semínimas muito cedo, e utilizar as colcheias, economicamente, só perto do final.

§ 53. Alguns destes ritmos estão combinados, abaixo, com outros ritmos a duas vozes, por exemplo, a mínima pontuada (em ⊞), a pausa de semínima no início (em ⊗), uma mínima e duas semínimas (em ⊕) etc.



QUARTA FÓRMULA PADRONIZADA: A RESOLUÇÃO INTERROMPIDA

§ 54. Pode-se inserir uma nota entre a dissonância preparada e sua resolução; esta nota deve ser, em geral, consonante com o CF. A nota suspensa é, assim, reduzida a uma semínima sobre o tempo forte, sendo que a consonância interrompida permanece no próximo tempo fraco e a resolução no terceiro tempo.

§ 55. Geralmente, a nota interrompida é uma 2ª, 3ª ou 4ª abaixo da suspensão. Não se deve, em hipótese alguma, utilizar um salto maior do que o de quinta.





Formas como as de (*a*) do exemplo anterior irão, assim, se assemelhar às de (*b*). A interrupção pode, por vezes, consistir de duas colcheias, como em (*c*). A resolução ocorre, então, na primeira colcheia. A segunda colcheia será uma consonância ou uma bordadura (como em *), situada um tom abaixo da resolução e que retorna a ela no terceiro tempo.

Em ①, um salto de quinta é preferível ao trítono como nota de interrupção, mas em ⊠ um trítono é a única nota utilizável; talvez, este seja o primeiro caso em que ele pode ser tolerado – porque é inevitável.

§ 56. Ocorrem exemplos em que não é possível usar uma nota mais grave como interrupção. Em tais casos, é comum usar uma nota mais aguda – ver (*a*) abaixo. Ocasionalmente, a nota mais aguda é, na verdade, preferida, tal como em (*b*), em que a nota lá fornece uma melhor interrupção do que mi.



§ 57. Se a suspensão não corrige as 8ªs e 5ªs paralelas intermitentes, é claro que a resolução interrompida também não o fará. Particularmente, a duas vozes, elas se tornam muito perceptíveis.



COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE QUINTA ESPÉCIE, EXS. 30 E 31

As razões para que se evitem seqüências nos exercícios que se seguem foram apresentadas no "Comentário dos Exemplos de Terceira Espécie" (pp. 52 e ss.), mas há, igualmente, outras espécies de repetição que não são, aqui, utilizáveis. Em 30*i*, comps. 2, 4, e 6, aparece uma mínima sincopada (em x). Por meio de tal repetição, produz-se uma sensação de subdivisão em "quatro frases" (assinaladas a, a', a"). Isto deve ser evitado por razões semelhantes àquelas de se excluir as seqüências. Além disto, tal fraseado aproxima-se, em demasia, do estilo das canções e danças populares cuja construção está baseada em princípios que diferem fundamentalmente daqueles utilizados nos exercícios contrapontísticos.

No § 52, a tendência às notas curtas foi discutida. 30*d* e 30*j* (em ⊠) são boas ilustrações da debilidade de uma melodia cujo movimento é bruscamente interrompido por notas longas seguindo-se a muitas notas curtas.

A monotonia produzida pela repetição da nota mais aguda, em uma melodia, pode ser observada em 30*k* e 31*a*. Tal nota pode assumir o efeito de um clímax (por exemplo, em uma linha ascendente) e é melhor preservá-la para tal.

Verificar, também, a cambiata incorreta, iniciando em um tempo fraco, em 30*l*, compassos 6-7.

O CF, no Ex. 31, está em uma região muito aguda e força o contralto a subir várias vezes ao ré-mi-fá da clave de sol. Em tal circunstância, seria melhor que o aluno fizesse uma transposição do CF.

Ex. 30

pobre

uso de colcheias a fim de melhorar a melodia

pobre

rep.

?cambiata errada

Ex. 31 ..... monótono ....

a) b) agudo!!! c) d) e) f) g) h) CF i) j) k) l) m) n) o) p)

VI
A Tonalidade Menor

Derivação do Menor[1]

§ 58. A tonalidade menor é tratada aqui de uma maneira semelhante àquela dos modos, especialmente o eólio.[2]

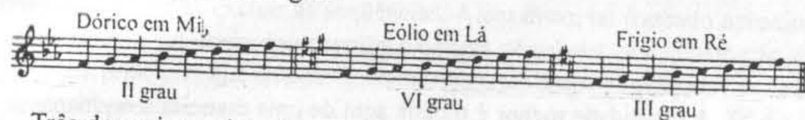
§ 59. Há sete modos; cada um deles inicia e termina com uma nota da escala diatônica e usa as notas diatônicas em suas formas básicas inalteradas:

1: Jônio — 2: Dórico — 3: Frígio — 4: Lídio — 5: Mixolídio — 6: Eólio — 7: Hipofrígio?

1. O tratamento da tonalidade menor foi sugerido ao autor pela teoria de Simon Sechter, renomado teórico vienense.
2. A presente discussão dos modos não visa ensinar o estilo dos compositores antigos; almeja, exclusivamente, produzir uma ponte entre o contraponto estrito e a harmonia mais rica dos compositores do século dezoito e dezenove.
Acredito que nenhum compositor contemporâneo tenha de estar apto a escrever no estilo modal. Fazê-lo, só pode ser comparado a usar luz de velas quando se tem luz elétrica. Era compreensível que os "nobres", cujos castelos e palácios possuíam paredes artisticamente elaboradas, ou mesmo murais e afrescos, recusassem-se a destruir aquelas obras de arte instalando fios elétricos. Um resultado peculiar deste conservadorismo foi o fato do imperador Francisco José, da Áustria, que não possuindo telefone em seu castelo de verão, em Schoenbrunn, só podia comunicar-se com seus ministros por meio de um emissário montado a cavalo.
Em música, nós não temos de defender murais valiosos. Assim, não precisamos voltar às velhas formas da vida musical, e podemos desfrutar os benefícios do progresso. Acredito que os modos antigos – gregos ou medievais – são tentativas mais aperfeiçoadas rumo ao tonalismo que os modos pentatônicos ou as escalas exóticas; mas são somente degraus em direção às escalas maiores diatônicas (para mais informações a este respeito, conferir *Harmonielehre*). Os modos, portanto, não seriam trazidos, aqui, de maneira alguma, não fosse o fato de oferecerem alguma vantagem para a escrita de fugas, como será visto mais adiante. É somente por esta razão – e apenas à medida que houver quaisquer vantagens – que estas escalas serão aqui discutidas; a meta não é a aquisição de um "estilo modal" (*Nota do Editor*: a discussão, acima, a respeito dos modos, deve-se a um outro relato do autor, originalmente não incluído neste livro).

Assim, cada nota da escala diatônica é tratada como a tônica de uma escala. A escala começando com a 7ª nota jamais era usada explicitamente e caiu em desuso há muito tempo. Até seu nome é incerto: isto não será discutido aqui.

Todas estas escalas podem ser transpostas a outras tonalidades; elas começariam nas notas equivalentes da escala e usariam as notas destas tonalidades como material. Assim, por exemplo, transpostos para as claves de Mi bemol, Lá maior ou Ré maior, respectivamente, o modo dórico ainda começa no II, o eólio, no VI e o frígio, no III grau.



Três dos seis modos são maiores porque suas tônicas formam uma tríade maior:



Três são menores:



A escala jônia, idêntica à nossa escala maior, é, inegavelmente, o verdadeiro produto natural das condições acústicas do som, porque está baseada nas relações entre as três principais tríades, que também contêm as sete notas da escala diatônica:



Em comparação, os outros modos são tentativas imperfeitas e primitivas de uma interpretação dos segredos da natureza. E representam uma organização imperfeita e primitiva da melodia e harmonia. As deficiências desta organização são mais evidentes quanto à posição insatisfatória dos semitons, em particular, a ausência de uma nota sensível (VII para o VIII grau) em quatro deles.

Provavelmente, em conseqüência destas deficiências, iniciou-se um processo que tornou os modos obsoletos e, finalmente, fez com que os compositores de

vanguarda do século dezessete os abandonassem completamente. Este processo é observado, principalmente, na tendência de os maiores lídio e mixolídio tornarem-se semelhantes ao jônio, e os menores dórico e, de certa forma, frígio, assemelharem-se ao eólio. Mas ocorreu, também, um *rapprochement* entre os modos maior e menor, resultando daí o fato de que o maior podia conter quase todas as harmonias do menor e vice-versa.

§ 60. Em sua forma descendente, a tonalidade menor é idêntica ao modo eólio. Para se obter neste modo e, portanto, também no modo menor, uma sensível na escala ascendente, o VII grau natural foi alterado para meio tom abaixo do VIII grau:



§ 61. Esta substituição produziu um intervalo de segunda aumentada entre o VI grau natural e o VII "alterado"[3]. Todos os intervalos aumentados e diminutos eram expressamente proibidos pelos compositores do contraponto estrito. Assim, a fim de que isso seja evitado, o VI grau também foi alterado para um semitom acima do VI grau natural:



§ 62. O efeito cadencial destas notas alteradas é necessário para que haja uma terminação conclusiva, mas elas também aparecem, freqüentemente, em segmentos não cadenciais.

§ 63. O final da escala descendente é o mesmo da escala maior: II para I, um tom inteiro. Conseqüentemente, a escala descendente não necessita de notas alteradas:



3. Schoenberg utiliza a palavra "substituto": preferi "alterado" por ser um conceito mais corrente em nosso meio. (N. da T.)

OS QUATRO PONTOS DECISIVOS E O PROCESSO DE NEUTRALIZAÇÃO

§ 64. O tratamento da escala menor será controlado do seguinte modo: o VI e o VII graus serão considerados *pontos decisivos*, isto é, pontos em que a melodia dirige-se ascendentemente ao VIII grau ou dele se afasta descendentemente.

§ 65. Há quatro pontos decisivos:

Primeiro: 7ª nota alterada:

Foi introduzida com o propósito exclusivo de fornecer uma nota sensível ao VIII grau. Em conseqüência, se utilizada, nenhuma outra nota deve segui-la, a não ser a própria 8ª.

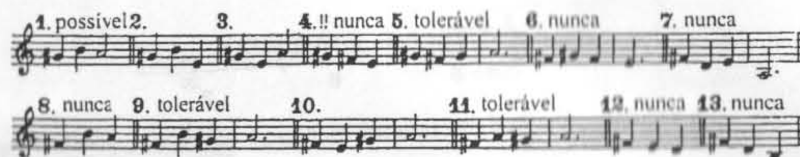
Segundo: 6ª nota alterada:

Foi introduzida com o propósito exclusivo de evitar o intervalo aumentado produzido pela 7ª alterada. Não teria sido utilizada se não houvesse qualquer nota alterada em seguida. Conseqüentemente, se utilizada, nenhuma nota, a não ser a 7ª alterada, pode segui-la.

§ 66. Obviamente, se estas regras forem mantidas, as progressões cromáticas, como as que se seguem, devem ser estritamente proibidas:



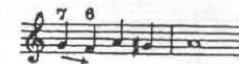
§ 67. As seguintes progressões também estão excluídas, embora algumas delas, assinaladas "possível" e "tolerável", possam ser posteriormente usadas quando o aluno já estiver consciente da ameaça que oferecem a uma harmonia bem equilibrada:



A razão desta proibição estrita e absoluta é simplesmente pedagógica: evitar que o aluno cometa erros que não poderiam ser corrigidos sem um grande número de regras e exceções. É evidente que muitas destas formas excluídas são lugar comum na música de quase todos os períodos[4].

§ 68. Os dois últimos pontos decisivos podem ser tratados, em certo sentido, um pouco menos rigidamente. Aparecem, em menor, segmentos em que somente as notas naturais (da escala descendente) são utilizadas. Estes segmentos são menos característicos do menor e até se parecem com o relativo maior. Por esta razão, as regras para o terceiro e quarto pontos decisivos podem ser formuladas de modo a controlar aqueles momentos em que o segmento começa a tender às características específicas do menor, isto é, quando as notas alteradas estão a ponto de serem incluídas.

Terceiro ponto decisivo: a 7ª nota da escala descendente deve ser "resolvida" ou "neutralizada" descendo à 6ª natural, desde e antes que quaisquer das vozes valham-se de uma 7ª alterada:



Quarto ponto decisivo: a 6ª natural deve ser "resolvida" ou "neutralizada" descendo à 5ª da escala, desde e antes que uma das vozes valha-se de uma 6ª alterada:



§ 69. A *neutralização* das 6ª e 7ª notas naturais não precisa ser efetuada imediatamente ou a cada vez que uma alteração aparecer. Pode ser adiada de acordo com a necessidade, isto é, quando surgir uma nota alterada.

§ 70. Conseqüentemente, tais progressões, como as que se seguem, estão proibidas e devem ser corrigidas – da maneira como é mostrado no pentagrama inferior do próximo exemplo:

---

4. (A próxima colocação do autor, provinda de outra fonte, também é pertinente a essa discussão.) (N. do E.)
"Um conselho que ajude um iniciante a resolver problemas simples, de modo não muito distante das percepções de um músico, estará sujeito à mudança. Pode ser tomado, como exemplo, o tratamento dispensado ao modo menor neste tratado. A obrigatoriedade de pontos decisivos e de neutralização não corresponde à técnica dos modos e muito menos à de Bach. Mas nos estágios iniciais, embora torne as coisas mais difíceis, ajuda a evitar erros graves. Mas, imediatamente após estes estudos preliminares, será dada a sugestão de como escrever mais livremente em menor, já que se pode assumir que o senso de forma, melodia e harmonia do aluno terá, então, se desenvolvido e que ele será capaz de perceber, auditivamente, o que está errado e como corrigi-lo."



§ 71. Se notas alteradas aparecem em "falsa relação" com as notas naturais, a neutralização de cada voz envolvida deve ser efetuada, desde e antes que uma falsa relação de 6ª ou 7ª seja utilizada em quaisquer das vozes.[5]



5. Deve ser mencionado que não apenas os teóricos do passado permitiam progressões como as seguintes, mas os antigos compositores, na verdade, também as utilizavam – para nós, estes cacoetes parecem mais estilísticos que essenciais; em conseqüência, sua utilização não é recomendável:



COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS EM MENOR, EXS. 32-39

– A necessidade de *neutralização* – sua ocorrência vem assinalada "neutr....." em muitos exemplos – geralmente força a condução de vozes a regiões indesejáveis. Veja, por exemplo, as notas graves em 32*f* e *j*, e 35*j*. Na primeira e segunda espécies principalmente, a fluência da melodia fica muito obstruída quando se evitam as falsas relações. Assim, por exemplo, em 32*d*, *g*, e *h*, nem a 6ª natural, lá♮ (assinalada *), nem a 6ª alterada (assinalada □), podem ser usadas no comp. 6. A 7ª natural, si♮ (assinalada ⊞), é impossível em 32*i*, comp. 4. Em 33*a*, se o fá aparece no comp. 3, não há possibilidade de neutralização. Em 33*b*, a neutralização só é possível se for utilizada a síncope. Em 34*f*, comp. 7, o baixo é forçado ao ré mais grave. Em 34 *g*, comp. 3, o fá grave (em ×) não deveria ficar sem neutralização. Em 35*f* e *i* (em ⊠), a neutralização da 6ª natural, fá, é desnecessária, porque nenhuma 6ª alterada, fá#, vem em seguida.

Freqüentemente, a terminação apresenta dificuldades. As vozes mais graves em 32*g*, *h*, e *i* (e, também, a voz aguda em 32*d*), só podem terminar em 8ªs com o CF – mas apenas quando o movimento contrário for possível, como em ×. Algumas das vozes agudas do Ex. 32 utilizam o ré contra o sol do CF no penúltimo compasso (em +), o que, em se tratando da terminação II–I, está correto.

Em 34*f*, comp. 10, o sol# não vai diretamente ao lá. Isto seria tolerável no penúltimo compasso; poderia ser visto como uma resolução interrompida. Poderia haver, igualmente, uma exceção nos penúltimos compassos de 36*d*, *i* e *j*: mas duas dissonâncias consecutivas não seriam permitidas em outros lugares, mesmo como notas de passagem. Outra exceção é permitida em 37*b* e *d* para a terminação. O dó dissonante em um tempo forte de 38*e*, comp. 2, seria inadmissível, não fosse ele a única justificativa para o si♭ do comp. 3. Observe, também, o sol dissonante no tempo forte de 38*h*, comp. 3.

Há dois lugares em que parecia impossível continuar corretamente: 34*d*, comp. 9, e 35*b*, comp. 5. Neste último, defronta-se com a dificuldade de se evitarem as 5ªs paralelas. Poderia ser usada a semínima no primeiro tempo do comp. 5, mas isto não evitaria as 5ªs paralelas intermitentes, e não produziria "notas mistas".



A seguinte solução é, no entanto, melhor : 

A cambiata no comp. 10 de 34*d* é permitida por Fux. Poderia ser tolerada no penúltimo compasso, caso não houvesse solução melhor, mas não no meio de um exemplo; entretanto, não se deve fazê-lo sem uma razão especial. A nota si,

8ª do CF, só pode ser alcançada por movimento contrário. A admissão "excepcional" de duas dissonâncias consecutivas, como em (*a*) e (*d*) do exemplo seguinte (comp. 9), torna isto possível. Mas as soluções de (*b*) e (*c*), terminando sobre a terça no compasso 11, devem ter preferência.

Em 34g, comp. 4, a última nota fá (em *) cruza o tenor. Isto foi proibido nos exercícios anteriores. Deve ser, por enquanto, excluído, exceto em casos de emergência (isto é, quando nenhuma outra solução for possível) ou quando não houver razão especial alguma para tal, como ocorre aqui: a nota sol do comp. 5 só poderia ter sido introduzida, utilizando-se este ou aquele cruzamento:

Como o cruzamento não está, de fato, incorreto, mas aqui proibido por razões estritamente pedagógicas, deve-se esquecer, de vez em quando, a pedagogia.

Ex. 32

Segunda Espécie

Ex. 33

Terceira Espécie

Ex. 34

× significa notas que devem ser neutralizadas.

Espécies mistas

Ex. 35

Ex. 36

*) admissível somente na cadência.

Ex. 37

a) neutr.

b) exceção! 7 6 7

c) neutr. ? 5 – – 5

d)

CF 1 2 3 4 5 6

e) neutr.

f)

g) neutr.

h)

Ex. 38

a) neutr.

b) neutr.

c) neutr.

d)

CF 1 2 3 4 5 6

e) neutr. (+)

f) 5 – – 5

g) errado

h)

Ex. 39

a) neutr.

b) neutr.

c) neutr.

d)

CF 1 2 3 4 5 6

e)

f) neutr.

g) neutr.

h)

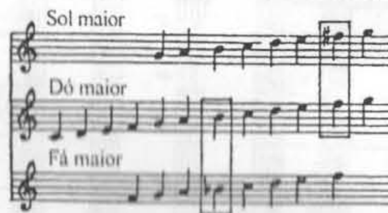
VII
Primeira Aplicação Composicional: Cadências sem *Cantus Firmus*

CADÊNCIAS E A AFIRMAÇÃO DA TONALIDADE

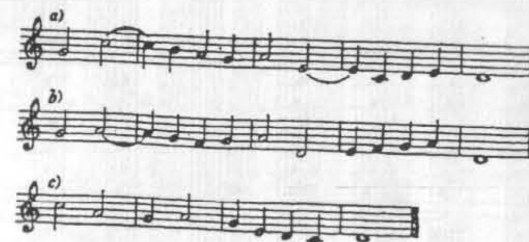
§ **72.** Os princípios para construir cadências no contraponto são os mesmos que o estudante conhece de seus estudos de harmonia. Em ambos os casos, a tonalidade tem de ser incontestavelmente afirmada.

§ **73.** Por esta razão, devem ser introduzidas claramente aquelas características de uma tonalidade que a distingue das demais e, sobretudo, daquelas com que guarda maior semelhança.

§ **74.** Escalas que diferem em apenas *uma* nota, possuem a maior quantidade de elementos em comum e, portanto, assemelham-se muito. A nota, ou notas, pela qual uma tonalidade é distinguível de outras pode ser chamada de "característica". Sua presença aumenta e sua ausência diminui a distinção funcional entre uma simples voz e a combinação de várias vozes, e entre um segmento curto e um trecho musical mais longo.



§ **75.** Sem dúvida, das seguintes melodias, (*a*) poderia representar tanto Dó maior quanto Sol maior; (*b*), Dó maior ou Fá maior, e (*c*), Dó maior ou Sol maior, ou mesmo Fá maior.



§ **76.** Mesmo duas vozes podem ficar indefinidas, caso se abstenham de produzir as características de uma tonalidade. O seguinte segmento, por exemplo, pode ser visto pelo menos de duas maneiras. Em (*a*), o baixo acrescentado utilizando o fá♮ decide em favor de Dó maior; em (*b*), o fá# sugere Sol maior.



*) A monotonia em *b*) se deve ao fato de o fá# só poder aparecer na voz acrescentada do baixo, ocorrendo, ali, muitas vezes.

Mas o fato de uma das melodias precedentes (§ 75*c*) poder realmente implicar, no mínimo, três tonalidades, é comprovado pelos quatro diferentes tratamentos do próximo exemplo. Em (*a*), este pequeno segmento está no soprano, em (*b*), no contralto, em (*c*), no tenor e, em (*d*), ele aparece no baixo (a segunda mínima do comp. 4 é alterada e um compasso extra acrescentado, a fim de que o baixo possa terminar no fá).

a) no soprano: Dó maior

b) no contralto: Dó maior

c) no tenor: Sol maior

d) no baixo: Fá maior

alterado

§ 77. A demonstração da ambigüidade tonal dos exemplos precedentes revela que, à exceção da tônica no início e final, as notas características de uma tonalidade maior são a 4ª e a 7ª notas.

§ 78. A 4ª nota representa a região de subdominante (IV e II) e evita, assim, que se interprete um segmento como afirmando uma tonalidade quinta acima.

§ 79. A 7ª nota representa a região de dominante (V) e evita, assim, que se interprete um segmento como afirmando uma tonalidade quinta abaixo.

§ 80. Para alcançar um efeito cadencial, estas duas notas, naturais ou alteradas, devem aparecer imediatamente antes da tônica final. Mas também devem estar presentes nas partes que precedem o final ou, do contrário, a terminação poderá ser ambígua.

§ 81. Em uma cadência autêntica[1], estas notas características aparecerão na mesma ordem ensinada na harmonia: isto é, elementos de IV (ou II) seguidos de V e, então, de I.

§ 82. No contraponto a duas vozes, não é viável a existência de tríades completas. Mas a cooperação entre ambas pode ser tal, que se exclui qualquer dúvida. Pode haver, em determinado ponto, em uma voz ou em ambas, uma parte característica de uma linha escalar (ou notas dela) que seja, por si mesma, suficiente

1. A cadência plagal não é, aqui, motivo de interesse; ela não ensina ao estudante nada de tecnicamente importante, embora possa gerar, em uma composição, um efeito estilístico.

para afirmar uma tonalidade; ver, por exemplo, o compasso 6 de 40*a*: ele contém todas as notas de Dó maior e expressa o IV no primeiro, segundo e terceiro tempos, e o V no quarto tempo. Em outro exemplo, uma das vozes (ver o tenor de 40*e*, comp. 6) pode contribuir com a quinta e a fundamental do V, enquanto a outra voz (ver o contralto) sustenta a terça. É claro, algumas fórmulas cadenciais, como a do baixo em 40*d*, comp. 5 (que, além do mais, é precedido de uma escala completa), são, por si próprias, suficientemente claras para sugerir uma terminação. Ver, igualmente, o tenor em 40*c*.

§ 83. As progressões melódicas, que desta maneira dirigem-se claramente à tônica, são mostradas abaixo. Algumas são mais adequadas como vozes superiores, e outras como inferiores. Mas boa parte delas é utilizável de ambas as maneiras. Todas estas progressões podem ser empregadas pelo estudante em suas cadências.

Maior

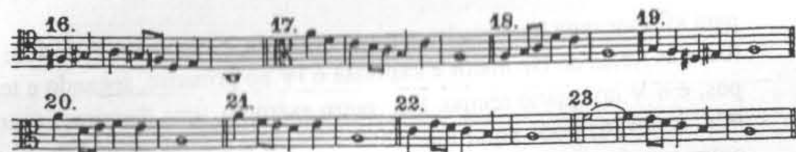
a) Voz Superior

b) Voz Inferior

Menor

a) Voz Superior

b) Voz Inferior



COMO PROCEDER SEM UM *CANTUS FIRMUS* DADO

§ 84. No § 52 a *tendência às notas curtas* foi discutida e o aluno foi aconselhado a iniciar com notas longas e adiar as notas curtas. Seria melhor que uma das vozes iniciasse com uma nota longa enquanto as demais utilizam notas mais curtas. A voz usando notas longas pode ser, então, tratada como um CF.

§ 85. As síncopes são muito úteis, especialmente quando preparam uma suspensão. Como a suspensão deve ser resolvida no tempo seguinte, a continuação fica assegurada.

§ 86. Praticando os exercícios anteriores, o aluno deve ser capaz de se lembrar de um certo número de progressões melódicas e sua relação e aplicabilidade a uma segunda voz. Tais progressões irão auxiliá-lo a encontrar continuações. As outras fórmulas padronizadas, como a cambiata e a resolução interrompida, também são úteis.

§ 87. Agora, mais do que nunca, o aluno deve "ouvir" as vozes enquanto observa sua fluência. Uma melodia irá geralmente revelar uma tendência a se mover em uma certa direção. E, freqüentemente, uma mudança de tessitura deve ocorrer para evitar a monotonia. Esta última é geralmente ocasionada pela repetição ou sucessão de notas, e também por vozes que permanecem por muito tempo em uma única região ou se movimentam demasiadamente em uma só direção.

§ 88. Segue-se, agora, um exemplo de como proceder sem um CF:

Suponha-se que o soprano inicie com uma semibreve ligada ao segundo compasso: 

Esta nota pode ser tratada de várias maneiras. Pode permanecer como consonância, tal como nos exemplos seguintes, embora uma consonância não seja, em geral, um bom início para uma continuação:



Uma dissonância, isto é, uma suspensão, produzirá uma continuação melhor, um trunfo que o iniciante deve ter em mente quando trabalhar sem uma voz dada e ainda não se encontrar em condições de utilizar motivos.

No exemplo seguinte, o movimento da segunda voz pode transformar esta nota ligada em 7ª – como em (*a*) e (*d*) –, em 4ª – (*b*).e (*c*) –, em 2ª – (*e*) –, ou em 9ª – (*f*). Os dois últimos intervalos são, entretanto, dificilmente utilizáveis aqui.



Caso a voz superior seja suspensa, a voz inferior pode também se movimentar destas maneiras :



Ou, se a voz inferior é suspensa, a voz superior pode mover-se assim:



Entretanto, por razões bem conhecidas, as duas suspensões que se seguem são impossíveis:



Após tais inícios, pode-se continuar sempre tratando a nota mais longa como um CF contra o qual podem ser escritas notas ou da mesma duração (como na primeira espécie) ou de menor duração (como nas outras espécies). No entanto, não se deve utilizar constantemente a suspensão – um compasso na voz superior, e o seguinte, na inferior etc. O procedimento mais efetivo é o de "dar ouvidos" à tendência de cada uma das vozes e prosseguir livremente de acordo com ela. Deve-se evitar, especialmente, a produção clara de "fraseados" regulares.

Não é necessário que os exemplos tenham mais do que cinco a sete compassos, mas menos de quatro é muito pouco. Assim que se tenha escrito três ou quatro compassos, deve-se começar a preparar uma terminação usando-se, para esta finalidade, progressões como as descritas no § 83.

O aluno deve tentar concluir os seguintes exemplos:



§ 89. Os seguintes tratamentos da suspensão são úteis: a segunda voz pode mover-se (1), simultaneamente à suspensão, na direção de outra resolução consonante – como em x de (*c*) do exemplo anterior ou em (*a*) do exemplo seguinte –, ou (2), no curso da suspensão, por grau conjunto ou por salto antes que ocorra a resolução em uma consonância (como acontece na maioria dos exemplos que se seguem). Uma nota consonante é preferível para os saltos, ao passo que no movimento por graus conjuntos, ambos, consonâncias e dissonâncias, podem ocorrer.



Em (*e*), uma 9ª – assinalada ⊠ neste e em outros exemplos – é produzida por movimento contrário, e a voz vai, então, por grau conjunto, a uma dissonância a fim de resolver. Mas em (*f*), a 9ª surge de um modo alarmante, causando dúvida. Em antecipação à voz superior, tornando-se uma suspensão, a 9ª é introduzida em movimento paralelo ao da resolução, fazendo com que se suspeite de 8as paralelas. Mas, na verdade, não há 8as paralelas, porque quando a resolução acontece, a voz inferior já evitou o perigo por meio do movimento contrário. Isto também poderia ter sido alcançado pelo uso da cambiata:



Em (*i*), um problema similar relativo à 9ª é resolvido, por meio da descida por grau conjunto, de modo a ocorrer uma 3ª na resolução.

Saltos para notas consonantes em relação à suspensão podem ser vistos em (*m*), (*o*), (*p*), (*q*) e (*r*) – em ⊗. Notas dissonantes em relação à suspensão, como em (*k*), (*l*) e (*n*) – em ◫ –, são usadas porque seriam consonantes com relação à resolução, embora tornem a suspensão duplamente dissonante – 7ª e 4ª em (*k*), 4ª e 7ª em (*l*) e 4ª e 2ª em (*n*).

COMENTÁRIO DAS CADÊNCIAS, EX. 40

Os exemplos, especialmente em menor, são mais longos que o necessário. Alguns poderiam ter sido encurtados se, após a neutralização em uma voz, a outra não entrasse em uma situação que também requer a neutralização. Assim, 40g poderia ter acabado depois do comp. 4, desta maneira:



Mas, tal como é, a prática da escrita fluente e, especialmente, em menor, auxilia a superar as dificuldades causadas pelos pontos decisivos. O aluno não deve se importar com a escrita de exemplos longos desde que possa, ao mesmo tempo, evitar a monotonia.

Observe o contralto no comp. 3 de 40*i*. Ele transforma o tenor em uma dissonância sobre o primeiro tempo, mas, por sua vez, torna-se uma suspensão, uma suspensão corretamente preparada – começa como uma consonância sobre um tempo fraco (segundo tempo) –, que resolve no quarto tempo. As únicas diferenças entre este procedimento e os anteriores é que a duração das notas foi encurtada pela metade – há semínimas onde, inicialmente, ocorriam mínimas – e aquilo que só ocorrera no primeiro tempo forte, acontece, aqui, no segundo tempo forte.

Cadências

Ex. 40

a) Maior

b)

c)

d)

e)

f)

susp.

camb.?

g) Menor

camb.

Ex. 40 (cont.)

h)

i)

j)

k)

l)

VIII
Segunda Aplicação Composicional: Cadências a Várias Regiões; Modulação

REGIÕES E MODULAÇÃO

§ 90. Devido a razões formais, o contraste é necessário, mesmo em composições menores. Um dos modos mais efetivos de obtê-lo são as mudanças funcionais da estrutura harmônica.

§ 91. No passado, se em uma peça, ou segmento dela, surgissem uma ou mais notas estranhas à tonalidade, e se, em particular, tal segmento, por meio de características cadenciais, se dirigisse a outro grau que não à tônica, costumava-se falar de *modulação*. Isto pode ter sido correto nos estágios iniciais da música, quando uma nota estranha às harmonias meramente tonais constituía, realmente, um evento notável. Mas na época de Bach, e mesmo antes, o termo modulação já não era mais adequado.

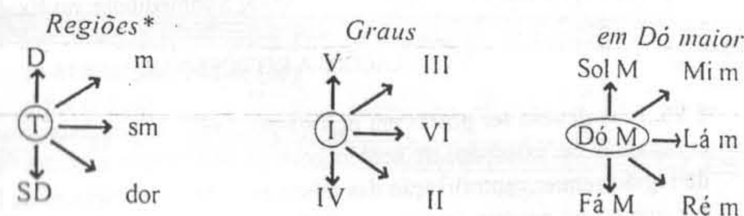
§ 92. O termo modulação só é apropriado se: (*a*) uma tonalidade já foi definitivamente abandonada e por um tempo considerável, e (*b*) outra tonalidade foi estabelecida. Por esta razão, deve-se geralmente falar de uma mudança de uma *região* de uma tonalidade a outra *região* da mesma tonalidade, do que propriamente de modulação. Neste tratado, portanto, o termo modulação será freqüentemente usado para descrever a mudança de uma região a outra.[1]

1. Eu introduzi o termo *região* a fim de estabelecer e fortalecer o princípio da *monotonalidade*, que almeja a apreensão unificada do movimento harmônico dentro de uma peça musical. Por meio deste conceito, será aguçada a distinção entre tonalidade enriquecida ou expandida e modulação. Se, como foi dito anteriormente, aparecem em um peça, ou em um de seus segmentos, notas e progressões harmônicas que não são diatônicas, isto não tem de ser considerado uma modulação. Se, com o auxílio dos traços cadenciais, o movimento estabelece um dos graus como tônica, isto deve ser considerado uma mudança de região. Se o movimento fracassa em se estabelecer, isto deve ser considerado um caso de harmonia *vagueante*. Para mais informações a este respeito, verificar *Structural Functions of Harmony*, em que todas as regiões são apreciadas. O movimento ou a modulação para regiões longínquas não estão incluídos nestes exercícios preliminares de contraponto. Conseqüentemente, a lista de regiões disponíveis apre-

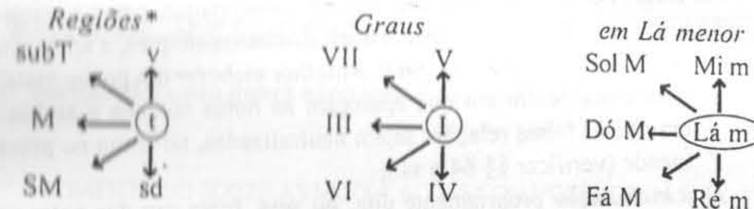
A RELAÇÃO ENTRE AS REGIÕES

§ 93. As regiões mais próximas da tonalidade maior são a relativa menor (submediante), a dominante e sua relativa menor (mediante), e a subdominante e sua relativa menor (dórico). No esquema que se segue, estas relações, bem como as da tonalidade menor, são explicadas:

REGIÕES MAIS PRÓXIMAS DO MAIOR



REGIÕES MAIS PRÓXIMAS DO MENOR



*Lista de abreviações:
(Letras maiúsculas indicam regiões maiores. Letras minúsculas indicam regiões menores)

T e *t* indicam tônica	*SM* e *sm* indicam submediante
D indica dominante	*M* e *m* indicam mediante
v indica V grau menor	*dor* indica dórico
SD e *sd* indicam subdominante	*subT* indica subtônica[2]

§ 94. Estas conexões expressam, aproximadamente, as relações entre os modos. Note-se que, como VII em maior e II em menor são tríades diminutas, nenhuma região se baseia neles.

sentadas no § 93 está reduzida, de modo a incluir apenas aquelas regiões que serão usadas nestes exercícios.

2. Esta região, chamada de subtônica em *Structural Functions of Harmony*, pode parecer remota se não considerarmos que o eólio é apenas um "modo" do maior. Em geral, portanto, o menor possui as mesmas relativas do maior.

§ 95. Modulações a cada uma destas regiões são realizadas nos exemplos abaixo mencionados:

De uma tonalidade maior, há modulação para a região de
1) Submediante (relativa menor), no Ex. 41.
2) Dominante, no Ex. 44.
3) Mediante, no Ex. 45.
4) Subdominante, no Ex. 46.
5) Dórico, no Ex. 47.

De uma tonalidade menor há uma modulação para a região de
1) Mediante (relativa maior), no Ex. 42.
2) V menor, no Ex. 48.
3) Subtônica, no Ex. 49.
4) Subdominante, no Ex. 50.
5) Submediante, no Ex. 51.

MODULAÇÕES A REGIÕES VIZINHAS

§ 96. Elas devem ser postas em prática por meio de pequenas frases, seis a dez compassos de extensão, de acordo com as seguintes sugestões: cada mudança de região requer neutralização das falsas relações e o emprego de linhas melódicas que sejam neutras, isto é, que contenham um certo número de notas comuns às duas regiões em questão.

As frases devem, portanto, consistir de quatro partes, como se segue:

1) apresentação da tonalidade inicial. Em casos simples, a apresentação da tônica é suficiente, mas, em geral, é melhor elaborar um pouco mais;
2) uma zona neutra em que apareçam as notas comuns a ambas as regiões e em que as falsas relações sejam neutralizadas, tal como no procedimento em menor (verificar §§ 64 e ss.);
3) a modulação propriamente dita, ou seja, fazer uso das notas características da nova tonalidade;
4) finalmente, uma cadência na tonalidade almejada.

§ 97. A comparação entre as escalas de várias regiões, tal como abaixo ilustrado, irá mostrar quais notas são falsas relações – assinaladas x –, isto é, quais devem ser neutralizadas e quais podem efetuar a modulação.

A) de Dó maior

submediante (Lá menor)

Tônica (Dó maior)

Dominante (Sol maior)

B) de Lá menor

Mediante (Dó maior)

tônica (Lá menor)

v menor (Mi menor)

mediante (Mi menor)

Subtônica (Sol maior)

Subdominante (Fá maior)

subdominante (Ré menor)

dórico (Ré menor)

Submediante (Fá maior)

MAIOR PARA A RELATIVA MENOR (*sm*) E MENOR PARA A RELATIVA MAIOR (*M*)

§ 98. Na escala maior descendente, há segmentos em que a 7ª e a 6ª da relativa menor são neutralizadas pelo fato de a escala menor descendente ser idêntica à parte correspondente da escala maior. Esta identidade pode ser usada para a mudança do *maior* para a *relativa menor* (*sm*) e vice-versa (*M*). Isto dá conta da mudança, para o maior, de muitos exemplos mostrados previamente em menor (Exs. 32-35).

§ 99. De modo similar, exemplos em maior podem tornar-se menores (*sm*), desde que cada 5ª (como sol em Dó maior) tenha sido descendentemente neutralizada em uma 4ª (fá), e cada 4ª em uma 3ª (mi), como se fossem, respectivamente, as 7ª e 6ª da relativa menor. Este procedimento é ilustrado no Ex. 41.

COMENTÁRIO SOBRE AS MODULAÇÕES ENTRE AS REGIÕES RELATIVAS MAIOR E MENOR, EXS. 41-42

Todos estes exemplos usavam, no Ex. 40, cadências em maior. Em cada um deles encontra-se um ponto em que a supracitada neutralização pode ser aplicada. Em 41*a*, a neutralização do sol no contralto (comp. 3) precede, tal como deve, a aplicação das notas alteradas no comp. 5. Por esta razão, seria melhor que o sol inicial do soprano fosse omitido. Em 41*b*, comp. 4, pode-se tolerar a neutralização por meio de uma resolução interrompida. Aqui, nenhuma alteração para a 6ª é empregada. 41*c* foi ligeiramente modificado, no comp. 4, em relação ao original.

No exemplo 42, as cadências que originalmente apareceram em menor (40*g* e *j*) voltam-se, agora, ao relativo maior. Este processo inicia-se no comp. 5 de 42*a* e comp. 3 de 42*b*.

Ex. 41 de Maior para Menor (*sm*)

a) (de 40*a*)

1 2 3 4 5 cadência 6

zona neutra mod.

× ×

b) (de 40*c*)

1 2 3 × 4 5 6 7

zona neutra mod.

×

c) (de 40*e*)

1 2 3 4 × 5 6

zona neutra mod.

Ex. 42 de Menor para Maior (*M*)

a) (de 40g)

camb.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

neutr. cad.

b) (de 40*j*)

1 2 3 4 5 6

neutr. mod. cad.

MODULAÇÕES COM UMA VOZ DADA

§ 100. Seria mais fácil para o aluno realizar estas modulações em um CF ou em uma voz dada, primeiramente com notas mistas. Apenas algumas vozes são apresentadas nos exemplos que se seguem. As palavras "neutralização", "modulação" e "cadência" indicam, aproximadamente, onde estes procedimentos podem ser aplicados. Ambas as vozes, superiores e inferiores, devem ser acrescentadas.

de Maior para Menor (*sm*)

a) Lá♭ M-Fá m

neutralização modulação cadência

b) Ré M-Si m

neutr. mod. cad.

c) Fá M-Ré m (notas mistas)

neutr. mod. cad.

d) Mi M-Dó# m

neutr. mod. cad.

de Menor para Maior (*M*)

e) Sol m-Si♭ M

neutr. mod. cad.

camb.

f) Mi m-Sol M

neutr. mod. cad.

g) Si♭ m-Ré♭ M

neutr. mod. cad.

No Ex. 43, quatro destes exercícios estão resolvidos.

COMENTÁRIO SOBRE AS MODULAÇÕES COM VOZES DADAS, EX. 43

Em 43*a*, a neutralização da voz de contralto ocorre no comp. 3. A grande distância entre as duas vozes é uma falta menor. Em 43*b*, comp. 5, a resolução da suspensão de ré para dó coincide com um fá#; isto é perdoável, pois a última pode ser considerada parte de uma cambiata. Compare com 42*a*, comp. 3, em que a cambiata não termina em uma consonância, porque o fá# do contralto é uma suspensão que resolve no segundo tempo. Isto também é tolerável.

A cadência em 43*b* é um pouco fraca, já que a subdominante não está claramente afirmada, ao menos no baixo. Além disso, as 5[as] paralelas intermitentes nos comps. 3 e 4 são desagradáveis. O mesmo ocorre em 43*c*, comps. 1 e 2, embora este exemplo possua uma cadência melhor.

A mesma voz dada em 43*c* foi usada em 43*d*, mas, nesta última, uma voz superior – o soprano – foi acrescentada. Esta voz é um tanto fluente, mas a cadência está, novamente, um pouco indefinida.

Ex. 43

a) Fá M-Ré m

(Ex. *e*) neutr. mod. cad.

b) Mi m-Sol M

(Ex. *f*) neutr. mod. cad.

c) Si♭ m-Ré♭ M

(Ex. *g*) neutr. mod. cad.

d) Si♭ m-Ré♭ M

neutr. mod cad.

MODULAÇÕES A OUTRAS REGIÕES

§ 101. As modulações ou cadências que conectam regiões muito próximas entre si, indicadas no esquema, podem ser realizadas de maneira muito semelhante às modulações do maior para o relativo menor (Ex. 40). Tais modulações podem ser, também, executadas por meio das notas características da tonalidade almejada, após a neutralização. Note-se que todos os exemplos abaixo possuem cadências um tanto longas, a fim de permitir que as vozes incluam as notas características das novas regiões.

COMENTÁRIO SOBRE AS MODULAÇÕES A OUTRAS REGIÕES, EXS. 44-51

Em uma modulação para a região de *dominante*, a 4ª da tonalidade inicial (fá em Dó maior) está em falsa relação com a sensível da dominante (fá#). Em 44*a*, comp. 2, a progressão descendente elimina a falsa relação no contralto, de modo que o fá# pode ocorrer no comp. 3. Compare também 44*b* e *c*.

A modulação para a região de *mediante* requer a neutralização de três notas: a 4ª da região original (fá em Dó maior), bem como as duas notas naturais da escala menor descendente (ré e dó). Em 45*b*, isto é alcançado por meio de

uma linha escalar descendente de tenor nos comps. 3-4. Observe, em 45*c*, comp. 7, a cadência de engano.

A neutralização que ocorreu antes do aparecimento da região de *subdominante* foi realizada, simplesmente, pela ascensão da sensível da região de tônica (si em Dó maior), tal como é mostrado nos comps. 2 e 3 de 46*a*. Note-se que estes exemplos são escritos em 3/2, 6/4 e 3/4, algo que o aluno não deve esquecer.

A abordagem da região *dórica*, tal como a da mediante, requer a neutralização de três notas. Em 47*b*, comp. 4, o dó# do terceiro tempo do tenor transforma o ré do contralto em uma 9ª. O tenor não espera a resolução, mas salta para um lá, transformando o dó# em uma 10ª. No comp. 6, o tenor surge no terceiro tempo como uma 4ª de fá# do contralto, o que não está incorreto, já que todas estas notas podem ser consideradas de passagem. Mas a colcheia ré, que se segue, aprimora claramente a situação.

Os Exs. 48-51 ilustram modulações que partem de uma tonalidade menor. Note-se que, ao se moverem para a região de V menor (*v*) em 48*a*, tanto a 6ª natural (fá♮) quanto a 6ª alterada (fá#) são neutralizadas, a primeira descendo para a 5ª, mi, e a última subindo para a 7ª alterada, sol#. As alternativas, comp. 4, fornecem maior variedade rítmica que o original. Observe, também, o ritmo incomum da cambiata, comp. 3, evitando o aparecimento da 7ª em movimento paralelo sobre o terceiro tempo (fá# para mi acima), que teria ocorrido se o ritmo usual de semínimas regulares fosse empregado.

Em 49*a*, que conduz à *subtônica*, há um retorno, comp. 2, à 7ª da escala descendente que requer a repetição da 7ª alterada. Em 49*b*, o sol#, sensível de Lá maior, progride ao lá, comp. 5, mas o tenor, com seu fá#, produz uma cadência de engano. No comp. 6, o tenor usa uma característica figura de colcheia, bastante eficiente para a manutenção do movimento rítmico. Em 49*c*, comp. 2, o fá do tenor transforma o dó em uma suspensão, cuja resolução seria uma 5ª diminuta. Entretanto, a cadência interrompida adia o si até que o tenor tenha um sol, uma 6ª. A nota sensível lá♮, introduzida no comp. 3, deveria ter, sem dúvida, aparecido novamente neste exemplo.

O exemplo 50 leva à *subdominante*. Em 50*b*, comp. 8, o dó do contralto é uma dissonância sobre a primeira colcheia; a segunda colcheia transforma-o em uma consonância; mas, então, a mínima sol do segundo tempo novamente o transforma em uma dissonância. Este sol, seguido de um fá#, aparenta ser, por si mesmo, uma dissonância. Em 50*c*, a modulação é efetuada por meio de um fá♮ de passagem no baixo (comp. 2).

Nos exemplos que levam à *submediante* (Ex. 51), as modulações ocorrem muito rapidamente, mas as cadências prolongadas, que se seguem, estabelecem, definitivamente, as novas regiões.

A. de Maior para:

Ex. 44 região de Dominante

a) Dó M-Sol M

b) Si♭ M-Fá M

c) Lá M-Mi M

Ex. 45 região de mediante

a) Dó M-Mi m

b) Fá M-Lá m

Ex. 46 região de Subdominante

a) Dó M-Fá M

b) Ré M-Sol M

c) Mi♭ M-Lá♭ M

Ex 47 região dórica

a) Dó M-Ré m

b) Mi M-Fá♯ m

c) Ré♭ M-Mi♭ m

B. de Menor para:

Ex. 48 v menor

a) Lá m-Mi m

b) Fá m-Dó m

c) Dó# m-Sol# m

Ex. 49 região de Subtônica

a) Lá m-Sol M

b) Si m-Lá M

c) Dó m-Si♭ M

Ex. 50 região de subdominante

a) Lá m-Ré m

b) Ré m-Sol m

c) Mi♭ m-Lá♭ m

Ex. 51 região de Submediante

a) Lá m-Fá M

b) Si♭ m-Sol♭ M

c) Fá# m-Ré M

PARTE II

CONTRAPONTO SIMPLES A TRÊS VOZES

I

PRIMEIRA ESPÉCIE

Cantus firmus e duas vozes acrescentadas em semibreves

CONSIDERAÇÕES GERAIS: CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS A TRÊS VOZES

§ 102. O contraponto a três vozes oferece a possibilidade de produzir tríades completas.



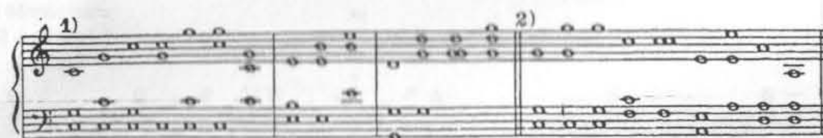
§ 103. As tríades poderão aparecer na primeira inversão – como acordes de 6ª –, mas *não* na segunda – como acordes 6/4 – até que outras sugestões sejam dadas.



§ 104. É sempre vantajoso, embora não necessário, usar tríades completas. O mais importante é uma condução de vozes fluente e correta, bem como o tratamento das dissonâncias. Ocasionalmente, as três vozes podem encontrar-se em unissonos ou oitavas. Embora estas hipóteses não sejam totalmente incorretas, é melhor reservá-las para os inícios e finais. Assim sendo, como regra geral, deve-se acrescentar ao unissono ou oitava, pelo menos um intervalo consonante ou, então, uma dissonância sob o modelo de *fórmula padronizada*.

§ 105. Se apenas um intervalo consonante for acrescentado, haverá muitas possibilidades de duplicar a terceira voz, como pode ser visto nos seguintes exemplos:

A. Se a 5ª for acrescentada à nota mais grave, esta será duplicada, como em (1), ou a 5ª é que será duplicada, como em (2):



B. Se a 3ª for acrescentada à nota mais grave, esta será duplicada, como em (1), ou a 3ª é que será duplicada, como em (2):



C. Se a 6ª for acrescentada à nota mais grave, esta será duplicada, como em (1), ou a 6ª é que será duplicada, como em (2):



§ **106.** Tríades consonantes podem ser construídas sobre vários graus das escalas maior e menor, como mencionado anteriormente. As tríades diminutas sobre o VII do modo maior e II, VI e VII do modo menor, não podem ser, entretanto, consideradas consonantes, já que o intervalo dissonante de 5ª diminuta (-5ª) aparece acima da voz mais grave.



§ **107.** A tríade diminuta *só* será aceita como consonância quando estiver na primeira inversão, em que os intervalos consonantes de 6ª e 3ª aparecem acima da voz mais grave.



§ **108.** A tríade aumentada do III do modo menor também é considerada dissonante devido à presença do intervalo de 5ª aumentada (+5ª), acima da voz mais grave.



§ **109.** A segunda inversão das tríades, o acorde 6/4, é obviamente dissonante devido à presença de um intervalo de 4ª acima da voz mais grave.



§ **110.** Entretanto, estas tríades dissonantes diminutas e aumentadas, e também os acordes 6/4, são geralmente produzidos por notas de passagem ou suspensões, tal como nos mostram os seguintes exemplos:





PARALELAS OCULTAS A TRÊS VOZES

§ 111. O perigo de haver 8as e 5as paralelas diretas e ocultas é, obviamente, maior, quando se empregam mais vozes. Entretanto, pode haver, ao mesmo tempo, uma maior tolerância, especialmente quando apenas uma das vozes está na extremidade. De fato, há inúmeros casos em que os grandes compositores não temeram sua utilização. Tais 5as e 8as ocultas, como as dos exemplos que se seguem, dificilmente serão evitadas:



Os piores casos de 8as paralelas ocultas são os apresentados nos exemplos subseqüentes. Estes devem ser absolutamente evitados, pois a nota sobre a qual uma nota de passagem ou uma dissonância suspensiva devem resolver, jamais pode ser alcançada por meio de um movimento paralelo com qualquer outra voz. A dissonância *deve* chegar a esta nota específica, a outra voz, não. O movimento da segunda voz para a mesma nota de resolução é desnecessário; e o ouvido não iria reconhecê-lo.[1]

1. O estudante sempre chega a situações de emergência na condução de vozes, em que ele não sabe como obedecer a uma regra sem violar outra ou é forçado a renunciar a tal louvável feito.



SUGESTÃO E DIREÇÕES PARA A PRIMEIRA ESPÉCIE

§ 112. Selecione três vozes vizinhas, como soprano, contralto e tenor ou contralto, tenor e baixo. Não use combinações tais como soprano, tenor e baixo ou soprano, contralto e baixo.

O CF pode estar nas vozes superior, média ou grave. Se estiver no soprano, contralto e tenor serão acrescentados; se estiver no contralto como voz superior, tenor e baixo serão acrescentados; se estiver no contralto como voz intermediária, soprano e tenor serão acrescentados, isto é, um acima e outro abaixo do CF; se o CF estiver no tenor como voz intermediária, contralto e baixo serão acrescentados; se o CF estiver no tenor como voz mais grave, soprano e contralto serão acrescentados; e, finalmente, se o CF estiver no baixo, contralto e tenor serão acrescentados.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE PRIMEIRA ESPÉCIE, EXS. 52-53

Deve ser novamente dito que uma harmonia incompleta, como a do comp. 3 de 52*a*, não precisa ser evitada (ver § 104 e § 105). O mesmo tipo de harmonia

Como professor, tenho pedido a meus alunos que assinalem tais violações com (+), indicando que estão cientes delas. Eu as considero, então, faltas menores.

ocorre em 52*b*, comp. 3, e em muitos outros exemplos. A sucessão de acordes de 6ª, como em 52*b* e *c*, é também admissível. No entanto, os acordes de 6ª em 52*i* prolongam-se por muito tempo em movimento paralelo direto, e isto não é recomendável.

Na cadência, a tônica final pode ser precedida pelo (1) V, como em 52*a*, *g*, *h* e *k*, (2) V6, como em 52*b*, *f* e *j*, (3) VII6, como em 52*c*, *d*, *e* e *i*.

Outros pontos a serem observados: tal como na primeira espécie a duas vozes, a repetição de notas não é incorreta, menos ainda nas vozes intermediárias (ver 52*b*, contralto, 52*c*, tenor, e outros exemplos em que as notas estejam ligadas). Entretanto, em 52*d*, talvez o baixo permaneça por muito tempo em uma mesma nota.

Ocorrem 5as ocultas em 52*g*, comp. 9, e 52*j*, comp. 7; são, aqui, quase inevitáveis. Comparar com o § 111.

Ocorrem repetições melódicas em 52*a*, onde a voz do tenor torna-se monótona ao apresentar três vezes a nota dó e duas, a nota sol, e, em 52*h*, onde um intervalo de 3ª aparece três vezes em seguida no meio do que, fora isso, é um bom exemplo.

Exemplos em menor

Os exemplos em menor (Ex. 53) sofrem devido às exigências severas de neutralização (ver "*neutr.*---" nos exemplos). Há pouca variedade na harmonia e a condução de vozes é, na maioria das vezes, monótona. Em 53*f*, se for usado o sol no baixo do comp. 4, é quase impossível continuar sem violar uma das regras. Para melhorar a situação, devem-se utilizar, talvez, duas mínimas, tal como na série de exemplos subseqüentes.

a) 7 8 9 CF 8! (V$^6_4$) b) melhor 7 8 9 V^6 c) 6 7 8 9 (V$^6_4$)

Ex. 52

a) CF V I b) CF 6 6 V6 V

c) CF 6 6 VII6 d) CF VII6

e) CF VII6 f) CF V6

g) CF →5 3→5 V

h) CF V

Ex 88 (cont.)

acordes de 6ª sucessivos em excesso

6 6 (6) 6 6 VII6

k)

CF

V6 V

Ex 89 Menor

b) CF c)

neutr. CF

tenor muito pobre

não é muito bom e) neutr.

CF

neutr.

II. alternativa

4 5 6 7 8 9 4 5 6 7 8 9

pobre

II
Segunda Espécie

Duas vozes acrescentadas ao cantus firmus: *uma em semibreves e outra em mínimas ou ambas em mínimas*

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 113. Nos primeiros exercícios de segunda espécie é recomendável que apenas uma das vozes empregue mínimas. Há, portanto, as seguintes possibilidades a três vozes:

Vozes	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
superior:	CF	CF	||o||	𝅗𝅥	||o||	𝅗𝅥
média:	||o||	𝅗𝅥	CF	CF	𝅗𝅥	||o||
inferior:	𝅗𝅥	||o||	𝅗𝅥	||o||	CF	CF

§ 114. Ao se escreverem as mínimas, devem-se seguir os mesmos princípios aplicados a duas vozes (ver §§ 15 e ss.). São eles: as consonâncias podem ser usadas tanto nos tempos fortes quanto nos fracos, e a única dissonância deve ser a nota de passagem no tempo fraco.

§ 115. Tríades completas, em posição fundamental ou primeira inversão, devem aparecer tanto quanto possível, desde que a condução de vozes não sofra por causa disto (ver § 104). Se não for possível uma tríade completa em um tempo forte, uma boa alternativa é utilizar, no tempo fraco, tanto o intervalo que falta (ver comps. 1-7 abaixo), quanto a nota pertencente a uma harmonia diferente (ver comps. 8-11 abaixo):

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Em alguns dos exemplos de segunda espécie (Exs. 54 e 55), é preciso usar mínimas, em ambas as vozes, no penúltimo compasso (em ⊗), pois são necessárias consonâncias nos dois tempos. Como resultado, é produzida uma cadência perfeita – II-IV-V-I – na maioria dos casos (54*b*, *c*, *g* e *j*). Por outro lado, em 54*d*, o V vem precedido de VII6 na primeira mínima, ao passo que em 54*i*, a segunda mínima é uma dissonância de passagem levando a uma terminação na 3ª. São utilizadas suspensões nas terminações de 54*k* e *l*, antecipando-se a quarta espécie a fim de evitar soluções menos satisfatórias, tais como:



Em 54*c*, as 5ªˢ intermitentes dos comps. 2-3 são toleráveis – mas só a três vozes e não a duas – pois o intervalo de 4ª está no meio.

Em 54*d*, o perfil do tenor não é muito bom. Passível, aqui, de objeção é o fato de que, em primeiro lugar, o tenor continua na mesma direção após um salto (em □), e, então, um acorde arpejado se segue.

Em 54*e*, comp. 2, é introduzida a primeira inversão da tríade diminuta (VII6). Note-se, também, sua presença em 54*j*, comp. 6, e nos penúltimos compassos de 54*k* e *l*.

Em 54*f*, ocorrem duas notas de passagem interessantes. A primeira, no comp. 3, pode não soar bem ao piano por ser uma 2ª com relação ao baixo, mas vocalmente é boa. A segunda, no comp. 5, gera uma 4ª aumentada.

Perceba-se que alguns exemplos começam após uma pausa de mínima; o que também ocorreu a duas vozes.

Sempre que, em menor, aparecer a nota sensível (sol# em Lá menor) na primeira mínima, a terminação com duas mínimas apresentará dificuldades. Isto torna necessário inserir uma outra nota entre a 7ª e a 8ª (mi, a 5ª, ou si, a 2ª), tal como em 55*a*, *b* e *e* (em ▨). Em 55*d*, entretanto, o único modo de evitar esta dificuldade é usar uma semibreve (em ▤). É raro o emprego de mínimas na segunda voz acrescentada (ver 55*a*, *d* e *e*); isto visa, principalmente, facilitar a condução de vozes.

Ex. 54

Ex. 54 (cont.)

g) CF

não é bom

VIIo

VIIo

Ex. 55 Menor

a) CF

b) CF

c) CF

d) CF

e) CF

§ **116.** Se duas vozes acrescentadas movimentarem-se em mínimas, há o risco de muitas dissonâncias chocarem-se, como, por exemplo, em x *a*, x *b* e x *c* do Ex. 56. Tais dissonâncias não precisam ser totalmente excluídas, embora seja duvidoso que um iniciante possa responsabilizar-se por elas. O problema é melhor evitado quando não se utilizam duas notas de passagem simultâneas ou se mantém uma das vozes consonante com o CF. No exemplo seguinte, as consonâncias ocorrem, em ambas as vozes, em (*a*) e (*h*) – VII6; em (*b*) – acorde 6/4 –, (*c*), (*f*) e (*g*), aparece apenas uma nota de passagem em uma das vozes; ao passo que se encontram notas de passagem simultâneas, em ambas as vozes, em (*d*), (*e*) e (*i*). Estas últimas ocorrem em movimento paralelo (apenas 3as e 6as são permitidas para tal fim) ou, e isto é mais comum, em movimento contrário, tal como em (*e*) e (*i*).



COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS A DUAS VOZES EM MÍNIMAS, EXS. 56-57

As notas de passagem são utilizadas nos vários modos acima mencionados; em alguns casos, produzem tríades diminutas em posição fundamental (56*a* em □) e, em outros, acordes de 6/4 (56*a*, *b*, *c* e *d*). Em 56*b*, comp. 5, a nota ré de passagem no contralto é dissonante com relação às duas outras vozes, e há um fenômeno raro de um tenor saltando em movimento paralelo à nota lá, que é a 4ª do contralto. Esta nota, no entanto, é consonante com o soprano e, portanto, está correta. Um caso similar pode ser encontrado em 56*c*, comp. 3, em que a nota lá de passagem, na voz superior, também é dissonante com relação às outras vozes. Em 56*e*, comp. 9, a 7ª de passagem, produzida pelo tenor através de um salto em movimento paralelo, pode ser explicada da mesma maneira.

Finais com ambas as vozes em mínimas podem, em geral, sofrer mudanças satisfatórias de harmonia nos dois tempos. Tanto em 56*d*, quanto em 56*e*, há uma cadência perfeita – II6-V-I. No entanto, é difícil, senão impossível, uma terminação para 56*c*, devido à nota sensível no baixo, o CF. Apenas uma harmonia, V6, pode ser usada neste caso. Como mostra o que se segue, nenhuma das soluções é muito satisfatória:



Embora o movimento contrário seja, em geral, melhor, o movimento paralelo não precisa ser inteiramente excluído se ele não se prolongar por muito tempo. Assim, por exemplo, as 3as paralelas de 56*e*, comps. 7-8, não são ruins, mas talvez haja muitos movimentos paralelos de 3as e 6as em 56*b* e *f*.

Em 56*a*, comp. 4, as vozes externas saltam simultaneamente: isto é muito ruim, devido particularmente à produção de 5as paralelas ocultas, embora seja difícil encontrar outra solução.

No modo menor (Ex. 57), surgem freqüentes problemas de neutralização, especialmente na terminação. Em 57*a*, por exemplo, a seguinte utilização da 6ª alterada, fá#, seria possível no penúltimo compasso, desde que o fá♮ (x) tivesse sido neutralizado:



Mas, neste caso, teria que se utilizar o lá suspensivo, resolvendo na sensível sol#. Um caso similar ocorre em 57*b*, em que a 6ª não neutralizada do soprano, comp. 3 (x), torna necessário usar o acorde suspensivo 6/5 em vez da 6ª alterada, tal como é mostrado na alternativa. Em 57*c*, a nota sensível é inteiramente evitada, embora o V-I da cadência ainda esteja expresso. Em 57*d*, o V final é até mesmo introduzido como um acorde 6/4 de passagem. Finalmente, em 57*e*, a 6ª alterada poderia ter sido introduzida, no penúltimo compasso, em lugar da suspensão aqui mostrada, embora a voz de contralto deixe a desejar em ambos os casos.



Ex. 56

a)

CF

(×a)

movimentos paralelos em excesso

(×b) (×c)

bom

Ex. 56 (cont.)

f)

Ex. 57 Menor

a) b) c) d) e)

CF

alt.

III

Terceira Espécie

Acréscimo de quatro semínimas a um cantus firmus *e de semibreves ou mínimas na terceira voz*

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ **117.** A sugestão dada para as semínimas na terceira espécie a duas vozes também é aplicável aqui (ver §§ 24 e ss.). As dissonâncias devem ser tratadas de acordo com a primeira e segunda fórmulas padronizadas, isto é, notas de passagem e cambiatas. Mas é por si só evidente que as consonâncias devem conformar-se às considerações a serem observadas na escrita a três vozes.

§ **118.** Há duas variantes desta espécie: na primeira, que é um pouco mais fácil, a terceira voz prossegue em semibreves; na segunda, a terceira voz move-se em mínimas. No momento, é desnecessário tentar as semínimas em ambas as vozes. A primeira variante é ilustrada pelos Exs. 58 e 59, e a segunda, pelos Exs. 60 e 61.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE TERCEIRA ESPÉCIE, EXS. 58-61

Tanto em 58*a*, quanto em 58*c*, a terceira voz possui duas mínimas no penúltimo compasso. Outras soluções possíveis para 58*a* são as seguintes:

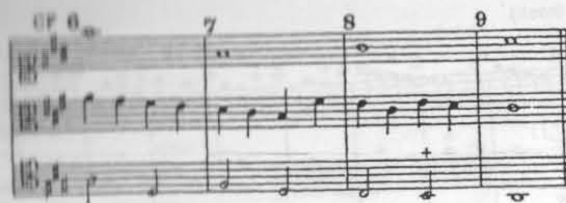
Em menor, o uso de mínimas na terminação é ainda mais freqüente devido às severas regras de neutralização. As mínimas podem, inclusive, tornar-se necessárias no meio do exemplo, como no comp. 4 de 59*a*. No comp. 5 do mesmo exemplo, aparecem duas dissonâncias sucessivas. Já que não é possível dobrar a sensível sol#, só restam duas notas a serem utilizadas – mi e si. Isto acarretaria, no entanto, uma melodia muito pobre, como é mostrado a seguir:

Talvez a única saída para este dilema seja a de evitar totalmente o sol# e usar, em seu lugar, o sol♮ por dois compassos, neutralizando-o, então, nos compassos seguintes, como é mostrado aqui:

Nos comps. 7 e 8 de 59*c*, a repetição das três notas, mi-fá#-sol# no tenor, pode ser evitada das seguintes formas:

Na variante desta espécie em que a terceira voz é escrita em mínimas o tempo todo (Exs. 60 e 61), o aluno deve novamente tomar cuidado com o uso das mínimas de passagem. Observe-as, especificamente em 60*b*, comps. 1, 5 e 7; 60*c*, comp. 3; e 61*b*, comp. 3.

A mínima do tenor no penúltimo compasso de 60*a* pode ser evitada, a partir do comp. 6, desde que as vozes movam-se desta maneira:



As suspensões foram usadas prematuramente em 60*c*. O exemplo seguinte mostra como podem ser evitadas:



As 5as intermitentes no comp. 9 de 60*c* são intoleráveis porque o movimento das semínimas muda, constantemente, seus conteúdos harmônicos. Mas elas podem ser evitadas, como demonstram os exemplos anteriores.

Aparecem muitas síncopes e suspensões nos exemplos em menor; isto será melhor tratado na quarta espécie. As dissonâncias dos comps. 7 e 8 de 61*a* requerem, em particular, explicações mais detalhadas.









Ex. 59 Menor

a)

camb.

neutr.

neutr.

neutr.

CF

V

b)

CF

neutr.

camb.

c)

CF

rep.

neutr.

Ex. 60

a)

CF

b)

CF

camb.

Ex. 60 (cont.)

c)

+ susp.

+ susp.

+ susp.

CF

Ex. 61 Menor

a)

CF

camb.

neutr.

neutr.

VI

VII

b)

camb.

CF

neutr.

neutr.

c)

camb.

CF

VII

IV
Quarta Espécie

Acréscimo de mínimas sincopadas a um cantus firmus *e semibreves, mínimas ou semínimas na terceira voz*

SUGESTÃO E DIREÇÕES

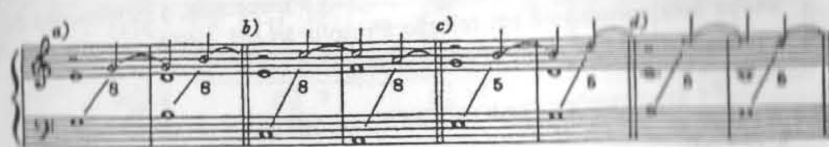
§ 119. Há muitas variantes possíveis nesta espécie, já que a terceira voz acrescentada pode ser escrita em semibreves, mínimas ou semínimas, ou mesmo em síncopes e notas mistas. É recomendável que os alunos pratiquem exercícios em semibreves e semínimas antes de tentarem algo além.

§ 120. Como na escrita a duas vozes (ver §§ 36 e ss.), a síncope deve iniciar em uma consonância sobre o tempo fraco, sendo a segunda mínima uma consonância ou uma suspensão cuja resolução ocorre imediatamente.

§ 121. Se a segunda mínima é uma consonância, resultam casos como estes:



§ 122. As 8as e 5as intermitentes, como as do seguinte exemplo, devem ser evitadas:



No entanto, o movimento da terceira voz em mínimas ou semínimas pode, em geral, disfarçar estas paralelas intermitentes (ver 64*a*, comps. 6-7).

SUSPENSÕES A TRÊS VOZES

§ 123. Uma suspensão requer:

(*a*) uma preparação que seja consonante em relação às outras duas vozes, e

(*b*) uma resolução que seja, da mesma maneira, consonante, isto é, que produza uma tríade completa ou um acorde de 6^a, ou que seja, de algum outro modo, consonante em relação às outras duas vozes.

Alguns casos de suspensão são ilustrados pelos seguintes exemplos:

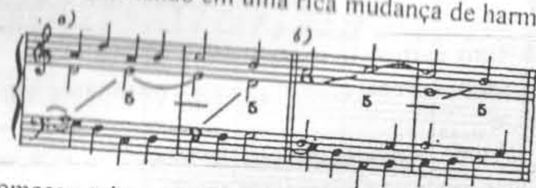


§ 124. Tal como a duas vozes, deve-se evitar a antecipação da nota em que a 7ª resolve. Ver (*j*) do exemplo anterior, o qual está incorreto. O contraponto estrito proíbe inclusive, nas vozes intermediária e inferior, o uso da nota em que uma 9ª irá resolver, como em (*n*). Mas, se houver uma boa condução de vozes, isto é tolerável.

§ 125. As 8as e 5as paralelas intermitentes que se seguem às suspensões devem ser evitadas na maioria dos casos. Elas, em geral, ocorrem das seguintes maneiras:



No entanto, desde que uma das vozes envolvidas seja a do meio, estas paralelas intermitentes podem ser toleradas, especialmente quando são empregadas mais de três vozes, resultando em uma rica mudança de harmonia.



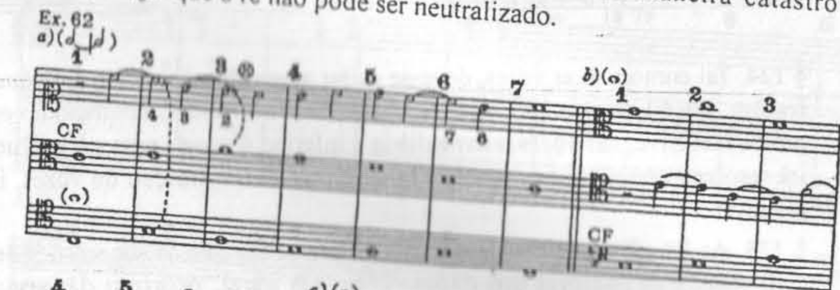
Mas, para começar, tais casos complexos devem ser evitados pelo aluno.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE QUARTA ESPÉCIE, EXS. 62-63

Em 62*a*, comp. 3, a suspensão si (em ⊗) é uma 2ª do lá no contralto. Vocalmente, isto é totalmente correto, embora não soe bem ao piano.

Na terminação de 62a, as vantagens do emprego da suspensão tornam-se evidentes. Entretanto, em 62*b*, embora a síncope tenha de ser abandonada, ainda é possível uma boa terminação. Em 62*c*, a finalização requer o uso de mínimas na voz superior (comp. 6).

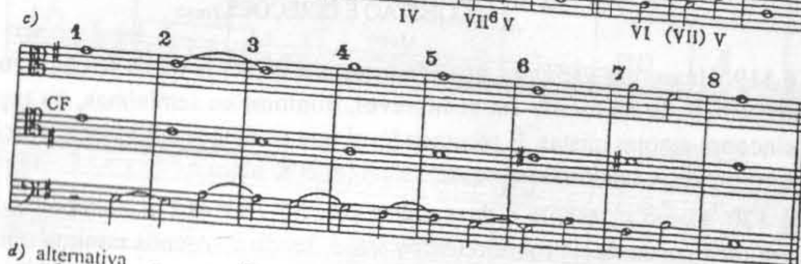
Em 63*a*, primeiro exemplo em menor, o acorde de 6ª no VII de Lá menor, compasso 7, é uma boa finalização. A alternativa aqui, no entanto, é ainda mais interessante, pois, no penúltimo compasso (em ⊗) aparece uma tríade aumentada que nenhum teórico proibiria. Interessante, também, do ponto de vista da rica harmonia, é a terminação de 63*c* em que tanto o dó# quanto o ré# mudam seus conteúdos harmônicos no interior do compasso. A tentativa, em 63*d*, de tornar o contralto mais interessante, termina de maneira catastrófica no comp. 4, já que o ré não pode ser neutralizado.













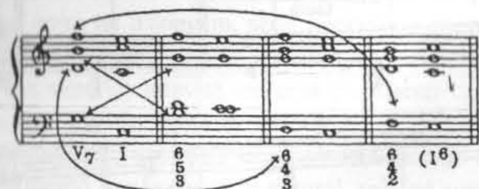
SÍNCOPES COM VOZ ACRESCENTADA EM MÍNIMAS OU SEMÍNIMAS

§ 126. Uma variante da quarta espécie é escrever a voz acrescentada em mínimas ou semínimas. Ocorrerá, então, durante a suspensão, o movimento desta voz a uma nota consonante em relação à resolução (cf. § 89), tal como no Ex. 64, em que são usadas somente semínimas.

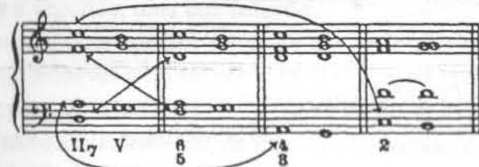
SUSPENSÕES COMO ACORDES DE SÉTIMA E SUAS INVERSÕES

§ 127. Na escrita a três vozes, os acordes de 7ª e suas inversões são freqüentemente gerados a partir das suspensões. Eles, em geral, resolvem conjuntamente

com o movimento da terceira voz. Podem ser harmonicamente explicados como se segue – são mostrados, aqui (com suas resoluções), sob a forma de V7-I:



O mesmo tratamento pode ser aplicado ao II grau:



Pode-se, deste modo, encarar o aparecimento das inversões 6/5, 4/3 e 2, como resultado do mero intercâmbio das vozes superiores e baixo.

§ 128. Nos exemplos seguintes a três vozes, as suspensões ocorrem como acordes de 7ª e suas inversões, estando a voz acrescentada em mínimas. Note-se que a voz acrescentada deve ir à resolução a fim de que esta seja consonante. Na suspensão 4/3, as duas vozes têm de ser suspensas, já que ambas são dissonantes em relação ao CF.



§ 129. As semínimas serão utilizadas no próximo exemplo um tanto à maneira das mínimas no exemplo anterior. A resolução da suspensão sempre ocorre no terceiro tempo, mas a segunda semínima é uma nota de passagem – (*a*) e (*b*) – ou uma nota consonante ao CF, tal como em (*c*), (*e*) e (*f*). Uma resolução interrompida aparece em (*d*), onde ambas as vozes são escritas com notas mistas.



§ 130. Suspensões da mesma espécie estão ilustradas, em menor, nos seguintes exemplos:



Tal como em alguns dos exemplos precedentes, as suspensões aparecem, por vezes, em ambas as vozes, especialmente como acorde 4/3. Em (*f*), as três vozes movem-se conjuntamente no primeiro compasso; este procedimento é, na realidade, mais característico das cadências sem CF (ver Capítulo VI).

OUTROS TIPOS DE SUSPENSÃO

§ 131. Nos exemplos que se seguem, aparecem outros tipos de suspensão, incluindo 5/4, 5/2, 6/2, 3/2, bem como resoluções em outros acordes que os mencionados anteriormente. A voz acrescentada, que às vezes também se movimenta em notas mistas, pode conter durante a suspensão: (1) somente notas consonantes ao CF, como em (*a*), (*e*) e (*f*); (2) notas de passagem, no segundo tempo, movimentando-se para notas consonantes à resolução, como em (*b*), (*c*), (*i*), (*k*), (*l*) e (*m*); (3) notas que fazem parte de uma cambiata, como em (*g*), (*h*) e (*j*). Em (*d*), uma resolução interrompida é utilizada para continuar o movimento em semínimas.

§ 132. Nos exemplos seguintes, são mostradas suspensões similares em menor. Em (*e*) e (*f*) – em ⊗ –, as três vozes dirigem-se à resolução. Embora isto não possa ser feito com um CF, as suspensões são, de fato, freqüentemente tratadas deste modo – ver "Cadências sem CF" (Capítulo VI).

COMENTÁRIO DAS SUSPENSÕES COM VOZ ACRESCENTADA EM SEMÍNIMAS, EXS. 64-65

A preocupação fundamental deve ser sempre o movimento fluente das vozes acrescentadas. Se elas produzem ou não tríades completas, ou se mudam ou não o conteúdo harmônico no interior do compasso, é de menor importância, embora as tríades completas e as mudanças de harmonia contribuam sobremaneira para a qualidade dos exemplos. No comp. 1 de 64*a*, a nota dó no CF muda duas vezes seu conteúdo harmônico por meio do lá do tenor e do mi-fá do contralto. E, na primeira metade do comp. 2, o contralto dá ao si do CF um duplo significado. No terceiro tempo, não há tríade completa; no entanto, a nota de passagem fá, no contralto, compensa satisfatoriamente esta ligeira deficiência. No comp. 4, a harmonia permanece sem cor na segunda metade, embora fosse chamativa na primeira. A ausência de uma suspensão, no comp. 9, é compensada pelo interessante movimento do contralto; se aqui há alguma fraqueza, ela pode ser imputada à antecipação do sol do CF, no tenor. Este compasso também não é muito bom, porque as três vozes descem e não evitam inteiramente, no processo, as 5as intermitentes. A alternativa para o penúltimo compasso é uma maneira adequada de se evitarem as dissonâncias consecutivas no contralto.

Em 64*b*, comp. 3, as três vozes possuem um si♭ no terceiro tempo. Isto deveria ter sido evitado, utilizando-se a alternativa. O comp. 8 ilustra a solução de um problema interessante. Enquanto o contralto, no comp. 7, está preparando o mi♭, a fim de torná-lo uma suspensão que resolve no ré do comp. 8, o baixo também se utiliza de um mi♭ (quarto tempo do comp. 7); e ele desce para um ré no primeiro tempo do comp. 8. Se o baixo permanecesse neste ré, ele teria produzido 8as paralelas. Mas, na verdade, quando o ré aparece no contralto, o baixo já desceu ao si♭.

No comp. 10 do mesmo exemplo, aparecem, no baixo, três dissonâncias sucessivas: respectivamente, uma 7ª em relação ao tenor, uma 4ª em relação ao contralto e uma 5ª diminuta em relação ao tenor. Como é impossível considerar todas as três como notas de passagem, seria necessário alterar o contralto conforme indicado.

Em 64*c*, a voz superior termina em uma 3ª. Apesar de isto não obedecer estritamente às regras, não necessita ser evitado.

Em 65*a*, comp. 3, está correta a maneira pela qual as 5ªs são evitadas no soprano. O aparecimento freqüente da 7ª natural, sol♮, no soprano, torna seu retorno necessário no comp. 6, tendo em vista a neutralização. Mas a repetição do sol# nos comps. 7 e 8 é deselegante. A primeira alternativa é uma solução pobre para o problema, e a segunda, uma boa solução.

Em 65*c*, comps. 1-2, o soprano move-se em 5ªs intermitentes com o tenor. Isto é, geralmente, perdoável pelo fato de o lá♭ do soprano ser uma nota da mesma harmonia. O comp. 5 ilustra uma outra maneira de se evitarem as 5ªs intermitentes. No comp. 6, a cambiata vai, de maneira interessante, de uma 9ª a uma consonância em relação à resolução do soprano.

Ex. 64

Ex. 65 Menor

V
QUINTA ESPÉCIE

Acréscimo de notas mistas em uma ou duas vozes ao cantus firmus

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 133. Três variantes de quinta espécie são ilustradas pelos exemplos subseqüentes. No Ex. 66, apenas uma das vozes acrescentadas possui notas mistas; a outra utiliza semibreves. No Ex. 67, as notas mistas estão combinadas às síncopes. No Ex. 68, ambas as vozes acrescentadas movem-se por meio de notas mistas.

§ 134. Não há novas regras para esta espécie. A inclusão de fórmulas padronizadas não pode ser desprezada, e seu tratamento a duas e três vozes deve ser revisto. E as regras relativas à restrição rítmica devem ser preservadas (ver §§ 48 e ss.), bem como as da neutralização dos pontos decisivos em menor (§§ 64 e ss.). As notas não neutralizadas estão assinaladas x nos exemplos, ao passo que suas neutralizações são assinaladas *neutr*.

Nos exemplos que se seguem, são mostradas as principais fórmulas padronizadas – notas de passagem (+), cambiatas (camb.), suspensões (susp.), e resoluções interrompidas (⊗), bem como o movimento durante as suspensões (□).



COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE QUINTA ESPÉCIE, EXS. 66-68

Em 66*a*, comp. 5, o salto de oitava no contralto poderia ter sido evitado, tal como na alternativa; a alternativa teria evitado, também, o salto para o sol triplicado do comp. 4.

Em 67*a*, comp. 7, a resolução da suspensão no soprano ocorre no segundo tempo enquanto o contralto ainda está suspenso, sendo este último resolvido só no quarto tempo.

Em 67*b*, comp. 2, há um exemplo de acorde 6/5 suspenso discutido no capítulo precedente (§§ 127 e ss.).

Em 68*a*, comp. 1, a entrada do soprano duplicando a nota lá, para a qual o tenor se moveu, não é muito boa, embora forneça uma linha melódica adequada.

Em 68*b*, comp. 2, a 7ª descendente do menor, o ré♮, está duplicado no contralto – em que a 6ª prossegue, então, como nota de passagem. No mesmo compasso, o contralto também passa, com suas duas colcheias, por duas dissonâncias – a 4ª si e a 5ª diminuta dó.

Isto não está totalmente incorreto, mas há, provavelmente, um excesso de acontecimentos questionáveis em um mesmo compasso. No comp. 7, o tenor vai, primeiramente, para uma dissonância em relação ao baixo e, em seguida, à outra em relação ao contralto, a partir da qual ele salta. Isto também é um tanto livre.











Ex. 68 (cont.)

b) Menor

VI
Terceira Aplicação Composicional: Cadências sem *Cantus Firmus*

CONSIDERAÇÕES GERAIS

§ 135. A sugestão de se efetuarem cadências sem CF, a duas vozes, nos §§ 72 e ss., também é válida para cadências a três vozes. O procedimento pode ser o mesmo: faça sempre com que uma das vozes sobreponha-se às outras em um ou mais compassos; considere cuidadosamente o contorno da voz; use freqüentemente notas longas, especialmente quando elas preparam síncopes; e, finalmente, acrescente duas boas melodias contrapontísticas. Deixe, então, que uma das vozes sobreponha-se novamente às outras e prossiga como antes até que a oportunidade de uma terminação seja vislumbrada.

§ 136. Tais segmentos são um pouco mais longos que os segmentos cadenciais comuns. Mas, desde que cumpram a tarefa mais importante de uma cadência, isto é, a afirmação e o estabelecimento de uma tonalidade, merecem o nome de cadência.

§ 137. Como exercício preliminar, recomenda-se ao aluno acrescentar terceiras vozes (superior, intermediária ou inferior) a bons exemplos a duas vozes, utilizando, tanto os exemplos deste tratado, quanto alguns que ele mesmo compôs. Ao fazê-lo, será muitas vezes necessário alterar uma ou ambas as claves e, por vezes, até mesmo transpor as vozes a outra tonalidade a fim de criar espaço para a voz acrescentada.

SUGESTÃO PARA O TRATAMENTO DE VOZES ACRESCENTADAS

§ 138. A independência das vozes é uma exigência estética fundamentada na escritura contrapontística. Tendo selecionado um certo número de vozes, um compositor deve provar, tanto quanto possível, que sua escolha estava correta. Em cada composição, haverá lugares em que nem todas as vozes serão necessárias. Quando isto acontecer, uma ou mais delas irão cessar. Mas se uma voz está can-

tando ou tocando, deve acrescentar algo necessário, e isto tem de ser peculiar a ela.

§ 139. O fato de uma voz estar atuando tem de ser perceptível. Um dos melhores meios para alcançar este fim é a diferenciação rítmica. Exagerando um pouco esta sugestão, pode-se dizer que, se uma voz se movimenta, a outra não deve fazê-lo; quando uma voz mover-se em notas curtas, a outra deverá, ao contrário, utilizar-se de notas longas. O movimento simultâneo deve ser evitado.

Estas regras são, é claro, muito rígidas e, freqüentemente, podem-se encontrar contradições. Embora, por vezes, obscureça os perfis das vozes, o movimento simultâneo não destrói completamente a independência. Por outro lado, a independência rítmica será sempre efetiva.

§ 140. Um dos requisitos da voz acrescentada é tornar a harmonia mais rica e completa. É muito importante o fato de as apáticas harmonias vazias tornarem-se mais definidas com certos acréscimos, quando, por exemplo, uma 3ª, 5ª ou 6ª são acrescentadas a uma 8ª vazia, ou uma 3ª a uma 5ª vazia, ou uma 5ª ou 6ª a uma 3ª etc. Não devemos nos esquecer das notas de passagem e também de outras dissonâncias.

§ 141. Este exercício de acrescentar vozes foi aqui introduzido como preparação para uma tarefa que ocorrerá mais freqüentemente à medida que este curso for se aproximando dos problemas composicionais. Por exemplo, a escrita de prelúdios corais e o acréscimo de vozes aos temas das fugas requerem este tipo de habilidade.

§ 142. Nos exemplos que se seguem, são primeiramente mostrados intervalos dados com consonâncias acrescentadas (*a-e*); e, a seguir, estão ilustradas as suspensões preparadas (*f-m*), bem como as notas de passagem (*n-t*):

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS COM VOZES ACRESCENTADAS, EXS. 69-71

No Ex. 69, são acrescentadas terceiras vozes aos exemplos a duas vozes de 40*a* (ver p. 96), em três posições diferentes – no meio (69*a*), abaixo (69*b*) e acima (69*c*). Tratamento similar é aplicado a 40*b* nas resoluções do Ex. 70, e a 40*g-l* nas resoluções, em menor, do Ex. 71.

O acréscimo de terceiras vozes torna possível freqüentes mudanças harmônicas, como, por exemplo, no comp. 2 de 69*a*. No comp. 5, a resolução interrompida é tratada como uma mudança de harmonia, já que o lá que interrompe (em ⊗) é consonante a ambas as vozes. A verdadeira resolução ré torna o dó do contralto uma dissonância preparada.

Em 69*b*, comp. 2, ocorre um tratamento da dissonância que não foi utilizado anteriormente com notas curtas. O si do soprano torna-se uma 7ª no último tempo devido ao dó no tenor.

Comparando-se as três versões do comp. 2 do Ex. 69, pode-se observar o quão diferente uma harmonia se torna quando a posição da voz acrescentada se altera.

Em 70*a*, a voz acrescentada é monótona, pois sua tessitura é muito restrita. Além disto, o fá do contralto no comp. 3 é inadmissível, pois trata-se de uma 5ª diminuta. Uma possível correção é mostrada na alternativa.

A voz acrescentada em 70*b*, transposta a Si♭ maior, é muito menos monótona, embora a monotonia não seja tão grave na voz intermediária quanto o seria na superior. E em 70*c*, ela, que é a voz mais grave, contém suficiente variedade para funcionar como um bom baixo, o que é sempre uma virtude.

Todos os exemplos em menor (Ex. 71) são um pouco mais longos pela necessidade de neutralizar cada 7ª ou 6ª das vozes antes de aparecerem as altera-

ções. Assim, em 71*a*, para que a neutralização tenha lugar, o dó do tenor, no comp. 5, e seu ré, no comp. 6 (⊗), requerem um retorno às mesmas notas no comp. 8. O tenor é, aqui, um tanto grave.

Em 71*b*, comp. 1, o ré# no contralto é duvidoso. A nota de passagem sol# do baixo, 4ª do tenor, é a causa do problema.

Não há razão para que a voz acrescentada não deva mover-se, ocasionalmente, em 3as ou 6as em relação a uma das outras vozes, tal como no comp. 5 de 71*b*. Mas isto não pode ser levado muito adiante. Em geral, o acréscimo de 3as ou 6as é reservado para alguma espécie de contraponto duplo onde as vozes estão construídas de modo a admiti-lo.

Após o comp. 1, a voz acrescentada em 71*c* só usa notas da escala menor descendente e soa, assim, como se estivesse em Mi♭ maior. Em alguns casos, isto pode ser vantajoso, mas como regra geral é melhor que cada voz possua as características do menor. O fá do contralto, comp. 8, seria mais justificável, como nota de passagem no tempo forte.

Em 71*d*, comp. 2, depara-se, novamente, com a rápida mudança das alterações ascendentes para as notas da escala descendente encontradas em 71*a*, comps. 4-5. A voz acrescentada de 71*d* possui uma repetição feia nos compassos 4 e 5, e nem mesmo se livra do sol repetido do comp. 6.

Em 71*e*, o soprano dos compassos 5 e 6 é tão grave que o fá do comp. 4 do contralto não pode ser neutralizado. Isto é justificável quando outra voz, no caso o soprano do comp. 5, produz uma neutralização na mesma tessitura.

A síncope do primeiro compasso de 71*f* é duvidosa porque deveria iniciar em um tempo forte. Entretanto, esta regra é muito rígida para que se possam superar as dificuldades da neutralização. A alternativa, 71*g*, é dada porque a posição do tenor limita o livre movimento das outras vozes.

Ex. 69 Acréscimo de uma Terceira Voz às Cadências do Ex. 40

a) 1 2 3 4 5 6 7 acr. ⊗

b) 1 2 3 4 5 6 7 acr.

c) acr. 1 2 3 4 5 6 7

Ex. 70

a) acr. 1 2 3 4 5 6 alt. -5 susp.

b) 1 2 3 4 5 6 acr.

Ex. 70 (cont.)

Ex. 71 Menor

alterado originalmente

neutr.

(original alterado)

Ex. 71 (cont.)

neutr.

susp.

(original alterado)

CADÊNCIAS SEM VOZES DADAS

§ **143.** Já que, ao lidar com cadências sem vozes dadas, o melhor procedimento é sempre usar o máximo possível, em uma das vozes, as síncopes – preferivelmente suspensões –, pode ser de alguma valia considerar, antes de mais nada, certas formas de tratar as suspensões. Note-se, particularmente, nos exemplos subseqüentes, as resoluções interrompidas (assinaladas ⊗) e o movimento de uma ou ambas as vozes durante as suspensões (assinaladas ☐). 3as e 6as paralelas ocorrem em alguns exemplos (*g, h, i, t* e *v*), por vezes, durante as suspensões.

COMENTÁRIO DAS CADÊNCIAS SEM VOZES DADAS, EXS. 72-73

Seguindo a recomendação anterior, deve-se começar com uma nota de longa duração e ligá-la à próxima, para preparar a suspensão – tal como no soprano de 72*a*. Os conteúdos dos três primeiros compassos são fornecidos desta maneira. Nos comps. 4 e 5, o tenor atua de maneira similar – como um CF. Em 72*b*, é o baixo que assume este papel nos dois primeiros compassos; contralto e tenor possuem, então, síncopes. O movimento das outras duas vozes é regulado de acordo com a sugestão dada a todas as espécies em que as notas curtas têm de ser acrescentadas às longas.

A variação rítmica deve, se possível, ser introduzida em todas as vozes; isto é, sem dúvida, uma virtude. É bom, portanto, que todos os exemplos comecem, ao menos, com ritmos diferentes. No curso dos exemplos, entretanto, a "tendência às notas curtas" pode tornar-se predominante. Mas conviria que ao menos uma das vozes, como, por exemplo, o tenor de 72*a*, comp. 4, ou de 72*b*, comp. 6, possuísse uma independência mais nítida. Deve-se recomendar, igualmente, que ao menos uma das vozes inicie após uma pausa, como em 73*b* e *c*.

Ex. 72

* = não neutralizado

VII

QUARTA APLICAÇÃO COMPOSICIONAL: CADÊNCIAS A VÁRIAS REGIÕES; MODULAÇÃO

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 144. A recomendação anterior para modulação a duas vozes (§§ 90 e ss.) também é aplicável a três vozes. A única dificuldade nova provém da necessidade de neutralizá-las. Uma maneira de escapar desta obrigação é fazer com que uma das vozes evite, tanto quanto possível, as falsas relações. Isto se torna geralmente difícil quando se trata da tonalidade menor. Por exemplo, ao modular de Dó maior para a mediante Mi menor, há três falsas relações potenciais: fá, ré e dó. Como todas podem ser neutralizadas descendentemente, corre-se o risco de as vozes atingirem uma região demasiadamente grave ou de também usarem escalas descendentes em excesso.

As regras de neutralização das falsas relações foram mostradas de maneira muito estrita a fim de permitir a liberdade na condução das vozes. Nos tratados baseados no estilo de Palestrina, estas restrições são menos rígidas, mas não levam, entretanto, ao desenvolvimento de uma harmonia que empregue uma quantidade maior de notas alteradas. Devido aos requisitos da neutralização, muitos dos exemplos empregados neste estágio são rígidos, artificiais, exagerados, monótonos e demasiadamente longos. Em geral, uma solução correta é quase impossível. No entanto, encarar um problema e reconhecer sua dificuldade, é geralmente mais valioso do que encontrar uma solução fácil. Assim sendo, este tratado continuará com este tratamento estrito. A sugestão para o tratamento mais livre será feita posteriormente, mas somente para os alunos que já desenvolveram, como resultado destes exercícios, um senso de equilíbrio – e almejam o treinamento auditivo completo.

§ 145. Pode ser novamente útil um exercício preliminar, similar ao de duas vozes, que se baseie em um CF modulatório (ver § 100, Ex. 43). No Ex. 74, uma voz superior e outra inferior são acrescentadas a dois CFs com notas mistas previamente dados no § 100.

§ 146. No Ex. 75, as terceiras vozes são acrescentadas a exemplos a duas vozes escolhidos dentre os Exs. 44-51. Ocorrem modulações para as seguintes regiões: dominante, mediante, subdominante e dórico, das tonalidades maiores; e quinto menor, subtônica, subdominante e submediante, das tonalidades menores.

COMENTÁRIO DAS MODULAÇÕES A REGIÕES VIZINHAS, EXS. 74-75

Em 74*b*, a paralisação do movimento de mínima, comp. 6, é insatisfatório.

No comp. 4 de 75*a*, a nota de passagem fá#, no tenor, e a nota de interrupção, no soprano (em ⊗), chocam-se com o sol do contralto no segundo tempo. Isto pode soar duro, mas não está incorreto.

Em 75*b*, comp. 6, aparece uma situação de difícil solução. Tenor e contralto saltam uma oitava em 5as paralelas. Mas, como se trata da mesma 5ª, não é necessário que isto seja considerado um caso de movimento paralelo. Assim, o salto de ambas as vozes pode ser tolerado, inclusive porque é difícil encontrar uma solução mais satisfatória.

No comp. 2 de 75*c*, o dó# do soprano não está neutralizado (em x). Por esta razão, o dó♮, no último tempo do tenor, dá uma forte impressão de falsa relação.

75*d* contém uma série de cambiatas que, entrando em diferentes pontos, dá a impressão de imitação (a ser discutida mais amplamente no Capítulo X). No comp. 6 deste exemplo, soprano e tenor movem-se em movimento paralelo a uma 5ª sobre o terceiro tempo. Este movimento das vozes externas é duvidoso, principalmente porque o si♭ aparece logo depois do si♮. O dó no contralto, comp. 2 (x), fica sem neutralização, mas reaparece, no comp. 5, na mesma região do soprano e aí ele é neutralizado (*neutr.*).

Em 75*e*, a tonalidade original, Lá menor, dura três compassos, mas, então, no comp. 4, a modulação ocorre muito abruptamente. Embora o dó no contralto esteja corretamente neutralizado, o dó# no baixo, terceiro tempo, é um tanto surpreendente.

Nos três primeiros compassos de 75*f*, o contralto utiliza três vezes o mesmo padrão rítmico. Ele também contém saltos em demasia.

Em 75*g*, em conseqüência de sua imitação do baixo, o contralto inicia-se abaixo do tenor. Foi mencionado, anteriormente, que a modulação de Dó maior a Ré menor (dórico) necessita neutralizar três notas. Aqui, a aplicação das 6ª e 7ª alteradas teve de ser adiada, pois o si♭ já havia sido introduzido. No entanto, teria sido plenamente possível neutralizar o próprio si♭ mais cedo e, então, introduzir o si♮ e o dó#.

Em 75*h*, o mi do contralto, comp. 2, embora seja uma suspensão preparada na segunda semínima, está resolvido corretamente. Aqui, a modulação soa prematura porque o si♮ do contralto, comp. 1, não foi neutralizado.

Ex.74 de Maior para Menor (*sm*) (Fá M-Ré m)

a) camb. neutr. CF (do § 100*c*) neutr. neutr.

de Menor para Maior (*M*) (Mi m-Sol M)

b) CF (do § 100*f*)

Ex.75 do Maior para: região de Dominante (Dó M-Sol M) (do Ex. 44*a*)

a) neutr. ⊗ acr. neutr.

região de mediante (Dó M-Mi m) (do Ex. 45*a*)

b) camb. neutr. neutr. acr. neutr. 5-5

região de Subdominante (Ré M-Sol M) (do Ex. 46*b*)

c) acr. x

Ex. 76 (cont.) região dórica (Dó M-Ré m) (do Ex. 47*a*)

do Menor para: região de v-menor (Lá m-Mi m) (do Ex. 48*a*)

região de Subtônica (Lá m-Sol M) (do Ex. 49*a*)

região de subdominante (Lá m-Ré m) (do Ex. 50*a*)

região de submediante (Lá m-Fá M) (do Ex. 51*a*)

MODULAÇÕES SEM VOZES DADAS

§ 147. No Ex. 76, são apresentadas modulações, sem vozes dadas, a várias regiões em maior e menor. Serão observadas todas as considerações relativas à modulação a três vozes.

COMENTÁRIO DAS MODULAÇÕES SEM VOZES DADAS, EX. 76

O salto de 6ª menor no comp. 2 do contralto, em 76*a*, é permitido por alguns teóricos. É evidente, no entanto, por que deveria ter sido, aqui, evitado. O soprano tem de resolver o si em um lá; o movimento do contralto é, portanto, totalmente ineficiente, pois seu lá desaparece atrás do lá do soprano, que é necessário. Desse modo, é difícil encontrar uma solução satisfatória.

Em 76*d*, comp. 4, o movimento do contralto só pode ser explicado em termos da semelhança com algumas das fórmulas padronizadas (a cambiata, por exemplo). A razão deste movimento está na regra de que a 7ª si♮ tem de ser seguida pela 8ª dó. Tentar uma solução, como a da alternativa 1, não resolveria devido aos péssimos unissonos, em contratempo, que o soprano acarretaria. A outra solução (alternativa 2) produziria 5ªs paralelas em relação ao tenor. Pelo menos, a forma original evita paralelas incorretas.

No comp. 5 do mesmo exemplo, é usada uma progressão (V-VI) comumente conhecida como "cadência de engano". Neste tratado, será utilizado o conceito "*progressão* de engano" porque o termo *cadência* deve ser preservado para sua função real.

Em 76*e*, comp. 3, a nota de passagem si♮ no tenor é um pouco áspera, pois ocorre logo após as notas características de Ré menor, além de ser, também, uma 9ª maior do dó no contralto.

Ex. 76 para a região de Dominante (Ré M-Lá M)

a)

para a região de mediante (Sol M-Si m)

b)

Ex. 76 (cont.)

para a região de Subdominante (Mi♭ M-Lá♭ M)

c)

para a região de v-menor (Fá m-Dó m)

d)

ver alternativas

V - VI

alt.1

alt.2

para a região de Subtônica (Ré m-Dó M)

e)

para a região de subdominante (Dó# m-Fá# m)

f)

VIII

Quinta Aplicação Composicional: Regiões Intermediárias

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 148. As modulações, mesmo nas pequenas formas, em geral conduzem a um segmento, seção etc., em que uma *região* da tonalidade torna-se claramente estabelecida. Após algum tempo, estas regiões são normalmente abandonadas e dão lugar a outras regiões ou a um retorno à tônica. Por esta razão são chamadas *regiões intermediárias*. Seu propósito é, habitualmente, enfatizar o contraste a partir de suas diferenças harmônicas. Isto é obtido, utilizando-se as notas características destas regiões como se fossem, de certo modo, em si mesmas, tonalidades básicas.

§ 149. As possibilidades destas regiões intermediárias são mostradas de dois modos: (1) pela verdadeira inserção de uma ou mais regiões tal como estabelecidas nos exemplos (ver §§ 152 e ss., Exs. 77-80); (2) pelo uso mais transitório das características de uma região, sem que esta realmente se estabeleça (ver §§ 156, Ex. 81).

§ 150. Os exemplos a duas e três vozes, contendo cadências em várias regiões (Parte I, Capítulo VIII, e Parte II, Capítulo VII), não precisariam terminar com modulações, mas poderiam continuar com um retorno à região de tônica ou, mesmo, seguir a outra região e, então, a ela retornar. Obviamente, quando estas regiões forem transitórias, não poderão prolongar-se por muito tempo.

§ 151. É óbvio que somente as regiões mais próximas devem ser incluídas nestes exemplos simples – isto é, as do esquema de regiões do Capítulo VIII, Parte I (§ 93). O desvio da região de tônica é conseqüência da utilização de outras notas que não as da tônica. Entretanto, mesmo no âmbito dos harmônicos da própria tônica, há uma tendência a este tipo de desvio. Toda 5ª (sol) de uma nota tônica (dó) almeja a supremacia, isto é, deseja tornar-se, ela própria, uma tônica. O mesmo vale para as demais notas; quando elas finalmente conseguem, o re-

sultado é, geralmente, a mudança de região. Em outras palavras, a densidade harmônica de uma obra musical é determinada pelas regiões que a compõem.

Exemplos contrapontísticos simples, como os que se seguem, não irão necessitar de grandes desvios da tônica. Tais desvios resultam da utilização de nolas remotamente relacionadas, entre si, no interior do próprio tema. Recomenda-se, além disto, que as regiões intermediárias não ultrapassem de dois a quatro compassos.

§ 152. Se apenas uma região intermediária aparecer no exemplo, ela será: (1) submediante (*sm*) – por exemplo, Lá menor em Dó maior (*T*); (2) dominante (*D*) – Sol maior; (3) mediante (*m*) – Mi menor; (4) subdominante (*SD*) – Fá maior; ou (5) dórico (*dor*) – Ré menor. No Ex. 77, cada uma delas é mostrada, seguida de um retorno à região de tônica.

§ 153. Na tonalidade menor, por exemplo, Lá menor, as várias regiões mais fortemente relacionadas são: (1) mediante (*M*) – Dó maior; (2) quinto menor (*v*) – Mi menor; (3) subtônica (*subT*) – Sol maior; (4) subdominante (*sd*) – Ré menor; (5) submediante (*SM*) – Fá maior; e (6) dominante (*D*) – Mi maior. Grande parte destas regiões é mostrada no Ex. 78.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS COM REGIÕES INTERMEDIÁRIAS, EXS. 77-78

Os cinco modelos do Ex. 77 começam com os mesmos dois compassos. A continuação de cada um utiliza uma das regiões listadas no § 152. Os símbolos para as regiões aparecem acima dos exemplos. Também é mostrada a neutralização das notas em falsa relação (*neutr.*).

É notável como o mero início admite tantas combinações sem desequilíbrio. As cadências finais (*cad.*) são curtas e por isto devem ser fortes, isto é, gerar muitas características das linhas escalares e das harmonias cadenciais. Assim, no comp. 4 de 77*a*, o contralto movimenta-se de maneira escalar, produzindo tríades completas com o soprano e o tenor. O terceiro tempo do dó, no soprano, adquire um novo conteúdo, tornando obrigatório o uso da sensível si como resolução da suspensão.

Em 78*a*, o aparecimento da região de mediante (*M*) não é muito efetivo, pois a tonalidade menor, em sua escala descendente, possui segmentos que não apresentam nota característica alguma.

Apesar de 78*b* utilizar muitas colcheias, ele é um tanto rígido. Além disto, a região da subtônica (*subT*) é apresentada muito rapidamente.

A região de subdominante (*sd*), em 78*c*, é mais enfática como desvio da região de tônica. Nos comps. 5 e 6, tanto tenor quanto contralto estão em uma região um tanto aguda e são um pouco desequilibrados. A última colcheia do comp. 5, no contralto, gera uma tríade aumentada; embora a condução de vozes esteja correta, no contexto, o efeito é estranho.

Em 78*d*, comp. 5, as regras não são uma garantia total. A condução do contralto e tenor não está, na prática, incorreta; mas este movimento paralelo de uma 4ª aumentada a uma 4ª justa não é recomendável no contraponto estrito.

Em 78*e*, a apresentação da região de dominante (*D*) deveria ser mais completa. Sem dúvida, a dominante está fortemente relacionada à tônica, mas uma região de quinto grau em menor é mais longínqua. Os comps. 4 e 5 parecem estar um tanto sem preparação. Entretanto, o retorno à região de tônica é convincente, pois o acorde maior sobre mi funciona, aqui, como uma verdadeira dominante.

Ex. 77 Maior

Ex. 78 Menor

a) 1 2 3 *M* 4 5 *t* 6 7

b) 1 2 3 4 *D* 5 *subT* 6 *t* 7 8 de *a)* neutr. neutr.

c) 1 2 3 4 *sd* 5 *t* 6 7 de *a)* neutr. neutr.

d) 1 2 3 *SM* 4 5 *t* 6 7 de *a)* neutr. (neutr.) 5

e) 1 2 3 4 *D* 5 6 *t* 7 8 9 de *a)* neutr.

§ 154. Nos exemplos 79 e 80, são incluídas duas regiões intermediárias. Isto possibilita muita variedade. Após a *sm*, por exemplo, poderia seguir-se uma *D* ou *dor.* ou *SD* etc., e após o *dor.*, poderia seguir-se a *SD* etc. Assim, muitas variações são possíveis, porque após a primeira região intermediária há sempre três ou quatro regiões optativas.

§ 155. Ao escolher a segunda região intermediária, é recomendável que se evitem combinações como *m* e *SD*, regiões remotamente relacionadas. Para determinar quão remota é uma região, é só considerá-la como se fosse uma tonalidade. Neste caso específico, percebe-se que a mediante – Mi menor em Dó maior, que pertence, como relativa menor, ao campo da dominante, Sol maior – está a duas 5as de distância da subdominante, Fá maior. Isto é tradicionalmente considerado uma relação um tanto remota, e causaria, no mínimo, certas dificuldades.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS COM DUAS OU MAIS REGIÕES INTERMEDIÁRIAS, EXS. 79-80

Em 79*a*, comp. 4, parece que a resolução da suspensão ocorrerá de maneira ascendente no tenor; mas o fá# sincopado não é, no entanto, uma dissonância. O exemplo é muito fluente, embora começar duas vozes após uma pausa de semínima não seja o melhor procedimento.

79*e* passa por quatro regiões e é muito rico em conteúdo harmônico; todas as transições entre as regiões são, no entanto, muito suaves. O si♭, no baixo, comp. 8, é surpreendente, mas não é muito áspero.

Em 80*a*, em menor, há uma tentativa de mudança de *SM* para *D*. Isto é facilitado pelo mi sustentado do tenor, comp. 5, que, imediatamente, sugere a dominante. O subseqüente procedimento escalar nas três vozes fortalece esta impressão. Assim, no terceiro tempo, o acorde de 6ª sobre sol# dá a impressão de tônica de uma região. São fornecidos dois finais: o primeiro retorna à região de tônica de Lá menor; o segundo modula para a região de mediante, Dó maior.

Da mesma forma, 80*b* e 80*c* terminam em regiões diferentes daquelas em que iniciaram.

Ex. 79

b) (de a)

c) (de b)

d)

e)

Ex. 80 a) Menor

b) Dó M-Sol M — Sol maior

c) Dó M-Sol M — Sol maior

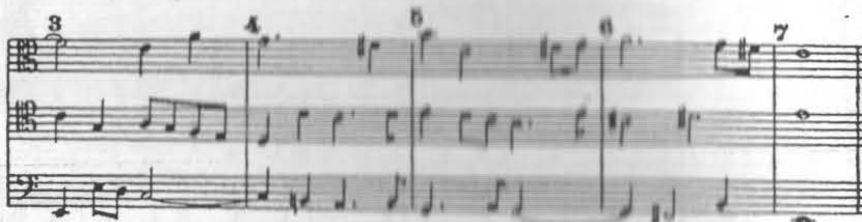
§ 156. 81*a*, *b* e *c*, após neutralização adequada, utilizam notas alteradas pertencentes a várias regiões. Jamais estabelecem uma delas, utilizando somente suas notas características. 81*a* e *b* empregam tais meios a fim de produzir modulações – ou seja, incluir terminações em regiões diferentes daquelas em que iniciaram –, ao passo que 81*c* é uma cadência meramente enriquecida.

Ex. 81 Usando Notas Alteradas

a) Dó M-Sol M







c) Cadência enriquecida



IX

Sexta Aplicação Composicional: Imitação a Duas e Três Vozes

CONSIDERAÇÕES GERAIS: TIPOS DE IMITAÇÃO

§ 157. Pode-se considerar a imitação como uma primeira tentativa de conectar as vozes umas às outras por meios diferentes dos permitidos pela harmonia. É provavelmente, também, o primeiro passo para trabalhar com motivos. Entretanto, seja qual for o seu significado para os compositores que a introduziram em suas músicas, a imitação difere, essencialmente, do emprego do motivo na música homofônica. A repetição e a variação dos motivos, levando à criação de novas formas motívicas passíveis de conexão, geram o material da música homofônica. Por esta razão, denomino este estilo de *variação progressiva*.

§ 158. Por outro lado, na composição contrapontística, a variação motívica só aparecerá raramente e, então, seu propósito jamais será o de produzir novas formas motívicas. Os tipos de variação motívica aqui admissíveis, tais como as *respostas* na fuga, e a aumentação, diminuição e inversão, não visam o desenvolvimento, mas apenas criar variedade sonora pela mudança das relações mútuas.

§ 159. As imitações são, antes de tudo, repetições. Diferem das repetições da composição homofônica, pois não ocorrem na mesma voz e, geralmente, divergem quanto ao intervalo de tempo que permitem transcorrer antes de entrarem.

§ 160. O termo imitação é, logicamente, metafórico. Quando a segunda voz repete uma unidade ou frase – isto é, notas e ritmos – da primeira voz, dá a impressão de querer "imitá-la". Como regra, a segunda voz deve iniciar sua imitação de modo que ao menos uma considerável parte dela soe junto com o padrão que imitou, como uma espécie de acompanhamento.

§ 161. As imitações podem ser:

(*a*) Estritas – repetindo cada nota e intervalo no mesmo ritmo. Podem começar com uma nota idêntica, na mesma ou em outra oitava, ou serem transpostas, iniciando em uma nota diferente, e, se necessário, utilizando notas alteradas para preservar as relações intervalares apropriadas.



Aumentações, diminuições e inversões também podem ser estritas, desde que preservem as proporções do original.

(*b*) Semi-estritas – repetindo apenas o ritmo. Estas não começam na mesma nota do original; e, assim, em muitos casos, requerem o uso de notas alteradas, a fim de repetir a distância real do intervalo, maior ou menor (2ªs, 7ªs, 3ªs ou 6ªs), justo ou diminuto (5ªs ou 4ªs) etc.

Nos exemplos seguintes, os símbolos (+) e (-) assinalam, respectivamente, os intervalos maiores e menores. Ocasionalmente, como em (*e*), (*f*) e (*g*), as imitações estritas serão possíveis, mas na maioria dos casos ocorrem imitações semi-estritas, com intervalos maiores respondendo a menores e vice-versa.





c) Livres – alterando os intervalos e por vezes, também, o ritmo. Elas não têm utilidade no contraponto estrito.

d) Por aumentação – multiplicando a duração de cada nota ou pausa pelo mesmo número. Se, por exemplo, a aumentação tiver de dobrar o padrão original, então, para cada mínima será utilizada uma semibreve; e para cada semínima, uma mínima, e para cada semínima pontuada, uma mínima pontuada etc. Se a figura multiplicadora fosse o três, a mínima seria respondida por uma semibreve pontuada etc.; e se fosse o quatro, uma mínima seria respondida por uma breve etc.



e) Por diminuição – procedendo de maneira similar, subdividindo os ritmos em dois, três, quatro etc. Se o original for subdividido em dois, cada semibreve será respondida por uma mínima, cada mínima por uma semínima, cada semínima

pontuada por uma colcheia pontuada etc. Nem sempre é possível fazer uma anotação da subdivisão em três.



f) Invertida – preservando, de maneira exata, o ritmo ou suas proporções, mas respondendo a todos os intervalos na direção oposta. Se a tônica de uma tonalidade for respondida pela 3ª – como em (*a*) –, serão obtidas inversões que preservam a distância exata dos intervalos, isto é, todos os intervalos serão respondidos por outros de tamanho idêntico.



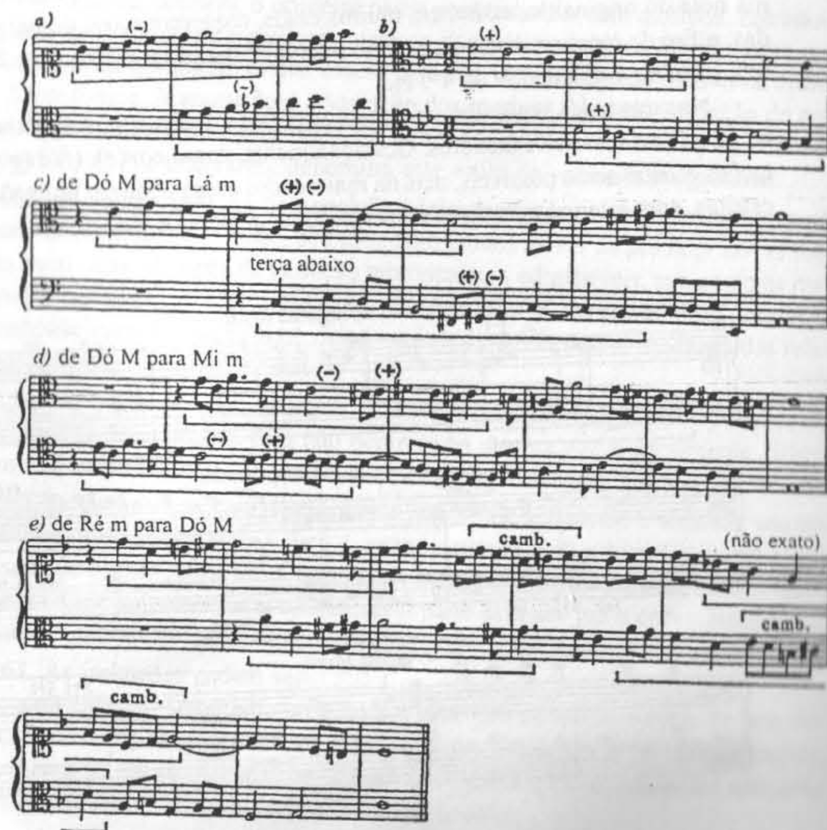
A inversão pode ser combinada, tanto com a aumentação quanto com a diminuição, como é mostrado no seguinte exemplo:



§ 162. Em algumas circunstâncias, é possível produzir uma verdadeira imitação respondendo-se à tônica com a dominante, tal como em (*a*) e (*b*) abaixo; isto ocorre na escrita da fuga. É por vezes realizado, também, com outros intervalos, como em (*c*) e (*d*):



§ 163. Para se produzirem modulações, podem ser utilizadas imitações que começam em uma nota diferente daquela em que se inicia a frase original e preservam as mesmas relações intervalares por meio de notas alteradas.



CADÊNCIAS COM IMITAÇÕES A DUAS VOZES

§ 164. O Ex. 82 inclui imitações em vários intervalos, sendo que os padrões de imitação possuem um ou dois compassos de extensão. Os exemplos terminam com cadências que vão para a tônica ou produzem modulações a outros graus. Observe a diferença entre as imitações nas vozes inferiores e superiores – cada qual produz diferentes harmonias. Note-se, igualmente, que, ao entrar a imitação, a primeira voz acompanha-a, mudando consideravelmente seu ritmo. Conforme anteriormente salientado, é prudente que uma voz tenha notas mais curtas quando a outra possuir notas mais longas. Em tais situações, as suspensões também podem ser utilizadas com proveito.

Ex. 82

a) camb. 8ª abaixo

b) 8ª acima

c) 5ª abaixo

d) 5ª acima

e) 4ª abaixo

f) 5ª acima

Ex. 82 (cont.)

g) 5ª abaixo

h) 3ª acima

i) 6ª abaixo

j) 6ª acima

k) 3ª abaixo

l) 3ª acima

IMITAÇÕES EM INVERSÃO, AUMENTAÇÃO E DIMINUIÇÃO

§ 165. No Ex. 83, as imitações são por inversão. No Ex. 84, a segunda voz imita por aumentação. Em tais situações, como no Ex. 84*c*, às vezes a voz aumentada começa simultaneamente à figura padrão. No Ex. 85, aumentação e inversão são combinadas. No Ex. 86*d*, ocorre uma diminuição combinada à inversão.

Ex. 83

a) inversões

Ex. 83 (cont.)

b)

c)

d)

aqui, imitação estrita
produz modulação

e) melhor

Ex. 84

a)

aumentação

b)

c)

camb.

Ex. 85

a)

aumentação + inversão

b)

c)

Ex. 86

a)

diminuição

b)

c)

d)

diminuição + inversão

§ 166. Combinações de aumentação, diminuição e inversão, pertencem a formas mais complexas de contraponto que só aparecem em composições e não precisam ser mostradas em um compêndio. Deve-se mencionar, entretanto, que nas obras-primas podem ser encontradas alterações do intervalo da resposta e, também, da tonalidade. Algumas das mais intrincadas imitações, sob a forma de cânones, são usadas por Bach em sua *Oferenda musical*, onde escreve, entre outras coisas, longos cânones em que uma ou mais vozes utilizam o retrógrado – ou seja, iniciam na última nota e vão, por movimento contrário, à primeira.

IMITAÇÕES A TRÊS VOZES

§ 167. No Ex. 87, são mostradas imitações a três vozes. Nestes modelos, não é somente o padrão inicial – assinalado (*a*) – que é imitado, mas, no curso do exemplo, outros fragmentos – assinalados (*b*) *e* (*c*) – também o são. É quase uma regra que uma imitação comece antes de terminar o padrão original. Em 87*a*, a terceira voz somente entra após o final do padrão da primeira voz, mas antes do final da imitação da segunda voz. Neste aspecto, 87*b* é um exemplo melhor.

Ex. 87 Modulações com Imitações

a) de Lá M para Mi M

b) de Fá M para Ré m

c) de Sol m para Fá M

§ 168. Trabalhar com todas estas possibilidades é, por si mesmo, muito útil, mas só terá realmente proveito se a habilidade de escrever fluente, correta e rapidamente for alcançada. Estes são *exercícios preliminares*, e seu valor será constatado na escrita de composições contrapontísticas. Mas pode ser um pouco tardio utilizá-los somente então. No mais, é recomendável que todos os exemplos sejam lidos e tocados, que estes pequenos exercícios desenvolvam coerência e lógica, e que se perceba o grande número de possibilidades de abordar um estilo contrapontisticamente elaborado. Às vezes, vale a pena tentar iniciar um outro exemplo simples com uma destas imitações ou utilizá-las no decorrer de um exercício.

X

Sétima Aplicação Composicional: Cânones a Duas e Três Vozes

CONSIDERAÇÕES GERAIS

§ 169. Um *cânone* é produzido quando uma ou mais vozes imitam outra utilizando os mesmos intervalos e persistem nisto durante toda a peça (exceto, talvez, em algum pequeno segmento cadencial). Um cânone perpétuo ou infinito não fornece uma terminação para a imitação, mas, ao contrário, organiza os últimos compassos de forma a se ajustarem aos primeiros. Em determinados pontos destes cânones, encontram-se, pois, sinais de repetição.

§ 170. Brahms exigia que os cânones fossem estritos, isto é, os intervalos iniciais deveriam permanecer os mesmos por toda a imitação, sendo também preservado o ritmo exato. Em uma composição livre, às vezes uma parte da imitação muda de ritmo; isto pode ser justificado por conta de outras vantagens, mas não tem aplicabilidade em nossos exercícios. No entanto, em 89*a* e *b* são apresentadas imitações que muitas vezes variam da aumentação à diminuição e vice-versa. Levando-se em conta que os traços rítmicos são ainda mais evidentes que os intervalares, deve-se colocar em questão se tal imitação preenche o propósito essencial desta técnica, isto é, haver, entre as vozes, uma coerência perceptível.

§ 171. Cânones em intervalos outros que não os de 1as, 8as ou 5as, nem sempre são facilmente realizados, especialmente porque um cânone correto deve responder a cada intervalo não só de acordo com sua descrição genérica (3ª, 4ª, 5ª etc.), mas, também com seu tamanho exato (pode ser maior, menor, diminuto etc.). Iniciar na 3ª, 4ª ou 6ª, força-nos a empregar notas alteradas ou evitá-las, requerendo alterações desde o princípio.

COMENTÁRIO DOS CÂNONES, EXS. 88-90

Cânones em uníssono soarão melhor em vozes de timbres diferentes do que ao piano. No piano, é claro, o cruzamento de vozes obscurece seus conteúdos, tal como em 88*a*. Neste sentido, 88*b* é muito mais satisfatório, pois a segunda voz entra à oitava. O próximo, 5ª abaixo (88*c*), é construído como um cânone perpétuo. A resposta, 5ª abaixo, não pode evitar inteiramente as características da subdominante. Assim, o fá do comp. 7 é respondido pelo si♭; no mesmo compasso, e também no comp. 8, é usado o fá#, mas, mesmo assim, o si♭ do tenor, comp. 8, parece um pouco remoto. A repetição do si♭ no segmento cadencial, comps. 11 e 12, é mais suave.

Em 88*d*, não é necessária alteração alguma, pois a condução de vozes evita a nota si e possui, portanto, um caráter mais de neutralidade que, propriamente, da subdominante.

Ao tentar escrever cânones modais como os de 88*e-h*, ou se renuncia à repetição exata dos intervalos ou se utilizam alterações, mudando a natureza do modo em questão. Uma das vantagens do maior e menor é que, a despeito das notas alteradas, suas tonalidades podem ser preservadas.

Em 89*a* e *b*, os intervalos são respondidos de maneira exata, mas a voz imitativa varia da aumentação à diminuição e vice-versa. Tal exercício não é de grande valia para os iniciantes. Entretanto, foram comuns tais procedimentos nas épocas contrapontísticas. Criavam-se cânones espelhados e enigmáticos e se tornou habitual que os músicos oferecessem, uns aos outros, a tarefa de encontrar a pista de um cânone dado a uma só voz, não havendo indicação de quando a segunda, terceira ou quarta vozes iriam entrar, ou se elas seriam escritas por aumentação, inversão etc. O próprio Brahms entretinha seus amigos, desta maneira, durante suas excursões às florestas de Viena.

Estes dois cânones, bem como o cânone a três vozes do Ex. 90, são perpétuos. Este último tenta a imitação em intervalos que produzem dificuldades desnecessárias. É mostrado, aqui, como um alerta ao estudante. Se ele quiser experimentar cânones a três vozes, deverá fazê-lo em uníssono ou, então, em 8ª, ou utilizar a 5ª superior ou inferior na segunda voz, tentando evitar, respectivamente, a 7ª e a 4ª. Observe, neste exemplo, que os intervalos são mantidos somente de acordo com sua descrição genérica e não em conformidade com seus tamanhos exatos.

Ex. 88 Cânones

a) em unissono

fim da obrigação

b) à oitava

c) à quinta inferior

d) à quinta superior

Ex. 88 (cont.)

e) Dórico à terça superior

(-) (-) (+) (+) (+) (-)

f) Frígio à quarta inferior

g) Mixolídio à quarta inferior

h) Lídio à quarta superior

Ex.89

Ex.90 Cânone Perpétuo a Três Vozes: Modulação por Três Regiões Intermediárias

Parte III
Contraponto Simples a Quatro Vozes

I
Primeira Espécie

Cantus firmus *e semibreves em todas as vozes*

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 172. É, sem dúvida, um pouco mais difícil escrever a quatro vozes que a duas, especialmente quando a meta é a aquisição de uma fluência satisfatória. É óbvio que uma ou duas notas terão de ser duplicadas; entretanto, as decisões relativas à duplicação das vozes derivam-se, meramente, do interesse na melhor condução possível de vozes. Muitos teóricos da harmonia proíbem a duplicação da 3ª. Certo ou errado em se tratando de harmonia, tal restrição não é motivo de preocupação no contraponto.

§ 173. Deve-se empregar o máximo possível de tríades completas, desde que isto não deprecie a qualidade melódica das vozes.

§ 174. Escrever a quatro vozes oferece mais um disfarce às paralelas ocultas, ou seja, desde que elas ocorram nas vozes intermediárias. As 5ªs paralelas ocultas entre uma voz intermediária e uma externa têm sido toleradas na escrita a três vozes. Muitos casos de paralelas ocultas serão encontrados no Ex. 91.

§ 175. O penúltimo acorde deve novamente produzir uma cadência autêntica, isto é, deve preceder o I com o V, preferivelmente em posição fundamental ou com um acorde de 6ª do VII. A cadência plagal, isto é, IV-I ou II-I, está fora de cogitação.

§ 176. De acordo com as regras do contraponto tradicional, se a última tríade não puder ser completa, a 3ª, mais do que a 5ª, é que será omitida. Isto pode ser desconsiderado, pois se trata de uma regra meramente estilística, sem valor técnico.

§ 177. Antes de tudo, é recomendável que o estudante realize alguns exemplos acrescentando uma quarta voz a um bom contraponto a três vozes, tal como

no Ex. 91. Nos Exs. 92 e 93, o CF aparece sucessivamente em cada uma das vozes.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE PRIMEIRA ESPÉCIE, EXS. 92-93

Em 92*a*, o CF foi alterado no exemplo alternativo, após o comp. 8, para que pudesse ocorrer a terminação com o acorde de 6ª do VII.

Uma sucessão de acordes de 6ª, como nos comps. 5-6 de 92*b*, geralmente nos coloca a questão de como evitar paralelas incorretas. Surgem dificuldades similares quando dois graus consecutivos, como III-II nos comps. 2-3 e 8-9 de 92*c*, têm de ser conectados. Embora os acordes de 6ª auxiliem, em geral, a produzir uma boa melodia de baixo, em 92*e*, eles são um tanto excessivos.

Em 92*d*, a tripla repetição de um mi na voz mais aguda é muito monótona.

Não seria absolutamente necessário escrever uma tríade incompleta de tônica no primeiro compasso de 92*e*; entretanto, o segundo compasso corrige esta deficiência.

Todos estes exemplos de primeira espécie apresentam uma ou outra fraqueza. Ver, por exemplo, o baixo monótono dos três últimos compassos de 92*f*, que poderiam, sem dúvida, ter sido facilmente corrigidos. O mesmo vale para 92*g*. Em 92*h*, o retorno do baixo ao dó, comp. 5, soa mal. Em 92*i*, a sucessão de três notas, sol-mi♭-fá, comps. 3-5 do soprano, é repetida nos comps. 8-10, empobrecendo o CF. O fato de as três notas, quando repetidas, serem harmonizadas de maneira diferente, não ajuda. As deficiências das vozes externas acarretam um prejuízo maior do que suas virtudes. A linha descendente do CF, nos três últimos compassos de 92*k*, está melhor realizada que em 92*j*.

Os exemplos em menor (Ex. 93) não somente possuem os mesmos defeitos dos anteriores em maior, como também sofrem devido à necessidade de neutralização. Estas dificuldades só irão diminuir quando as restrições da neutralização forem um pouco aliviadas, tornando possível uma movimentação mais rica. Mesmo que a esperança de realizar exercícios irrepreensíveis, em menor, seja exígua neste momento, vale tentar, pois trava-se conhecimento com algumas das dificuldades que eles oferecem.

Dos exemplos em menor, 93*b* e *c* são melhores que 93*a*. Como resultado do esforço de usar a escala ascendente no CF, 93*d* é forçado a muitas imprecisões.

Uma das razões para a monotonia destes exemplos deve-se ao fato de as terminações da maioria dos CFs não admitirem outras harmonias que I-V-I em posição fundamental. Outra razão é a de elas se aparentarem excessivamente aos exercícios simples de harmonia, em que as vozes só se movem o estritamente necessário, conforme as necessidades da progressão harmônica. E, ao mesmo tempo, as progressões harmônicas não são tão fortes quanto as que selecionaríamos para um bom exemplo de harmonia.

Ex. 92

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 | alternativa 9 10 11 12

CF

tolerável 5

tríades completas 6 — 3 6 duplicada — 3 duplicada — 3 omitida — VII6

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CF

6 6 6 6 6

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

CF

III II6 III II6

d) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

saltos demais

CF

Ex. 92 (cont.)

e) o mesmo 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

CF

6 6 6 6 6 6

f) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

*CF

g) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

*CF

8

tolerável

4 4

6 6

h) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

*CF

* CF por Bellermann

Ex. 92 (cont.)

i) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

j) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

k) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

l) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ex. 93 Menor

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

CF

neutr.

neutr.

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

CF

c) 1 2 3 4 5 6 7 8

CF

d) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

II
Segunda Espécie

Mínimas em uma ou duas vozes contra um cantus firmus

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 178. Não há novas regras para esta espécie. Novamente, deve-se tomar cuidado com as notas de passagem. Não há tanto espaço para escrever mínimas a duas vozes quanto há para fazê-lo a uma voz, e, portanto, às vezes se é forçado a interromper suas progressões. Assim sendo, não se deve, nestes exemplos, nem mesmo tentar escrever mínimas nas três vozes.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE SEGUNDA ESPÉCIE, EXS. 94-95

No comp. 10 de 94*a*, é difícil evitar as 5ªs paralelas ocultas entre as vozes externas. A repetição do intervalo de 4ª, comps. 2 e 4, produz uma espécie de fraseado seqüencial e isto deve ser evitado.

Em 94*b*, comps. 2 e 4, há duas notas de passagem interessantes. Ambas produzem dissonâncias que seriam consideradas ásperas em um número menor de vozes.

No comp. 9 de 94*c* – em ⊗ –, uma síncope talvez seja a única solução. Há uma certa aspereza na melodia deste exemplo; após ascender quatro notas (comps. 5-6), o tenor não deveria ter saltado na mesma direção. Observe, também, as 5ªs ocultas e intermitentes.

O baixo em 94*d* é extremamente duro. E o encontro das três vozes superiores na nota ré, comp. 7, é muito pobre. As 5ªs paralelas poderiam ter sido evitadas; o tenor poderia, por exemplo, ter ido ao sol no comp. 7. Não é errado usar, ocasionalmente, mínimas em uma das vozes, tal como ocorre no segmento cadencial do comp. 10 (⊗).

As repetições de dó em 94*e* são deselegantes, principalmente porque esta nota sempre faz parte de um acorde de fá ou de dó (II). Mas o comp. 10, com seu ré e dó no soprano, tira proveito do fato de haver duas possibilidades de preencher a harmonia incompleta das três vozes inferiores.

O comp. 11 de 92*f* soa mal porque a tríade diminuta do VII aparece na primeira mínima – antes do V; embora seja um substituto do V, ela não o acompanha bem. O salto de 8ª no baixo, comp. 7 (em ⊕), é inevitável, pois nenhuma nota de passagem, ascendente ou descendente, levaria a uma consonância com o lá do CF (contralto) no comp. 8.

A terminação do tenor, comp. 10 de 94*g*, é muito boa. Por outro lado, a linha do baixo não deveria mover-se tanto sob a forma de acorde arpejado (comps. 2-6). Porém, é sempre difícil evitá-lo e, embora não seja muito artístico, não está incorreto. Não há objeção quanto a uma síncope ocasional, tal como nos comps. 9-10 de 94*l*. V e VII são novamente conectados no comp. 11. Neste exemplo, só seria possível encontrar uma solução melhor se, nos comps. 10 e 11, pelo menos uma outra voz empregasse mínimas.

Empregar mínimas nas duas vozes, tal como em 94*j* e *k*, não é muito vantajoso. Na maioria dos casos, elas conseguem pouco mais do que completar as tríades. Não há muita oportunidade para a utilização de notas de passagem (assinaladas + nestes exemplos), e os próprios compassos cadenciais não lucram muito. Já o próprio movimento estrito de uma das vozes, com notas de mesma duração, produz certa aspereza; se as mínimas forem usadas em mais do que uma voz, esta tendência irá se acentuar.

Devido à região grave do CF em 95*b*, o cruzamento do contralto e tenor, no último compasso, é inevitável. Em muitos destes exemplos, a introdução da sensível é alcançada por meio da suspensão (assinalada *). Todas as notas em falsa relação estão adequadamente neutralizadas (*neutr.*).

Em 95*c*, as síncopes simultâneas do contralto e tenor produzem um acorde 6/5 sobre o lá. O tenor, em 95*d*, tem de retornar ao si♭, comp. 6, a fim de ser neutralizado; o soprano, então, cruza o contralto por meio de um salto de 8ª. A única possibilidade de uma segunda mínima no soprano seria o sol, que produziria um salto de 6ª. Isto seria possível, pois não acarretaria paralelas ocultas.

Em 95*e*, comp. 4, é impossível neutralizar o lá♭ do tenor. Mas, no entanto, ele está neutralizado, oitava acima, no contralto.

Há uma série de equívocos em 95*h*: o lá no contralto, comp. 4, foi sustentado, quando não o deveria, forçando o soprano a cruzar o contralto, o que gerou uma continuação ainda pior. A repetição de nota no comp. 6 (^) é muito pobre, mas não totalmente impossível. Um exemplo como este deveria ser totalmente alterado.

95*j* é um exemplo infeliz, pois a nota lá aparece três vezes no tenor como se fosse um contratempo de um baixo de Alberti. A tríade aumentada, comp. 7 de 95*k*, é interessante porque aparece sob a forma de suspensão (em *). O si♭ do soprano, comp. 3 de 95*l*, não está neutralizado (⊕). Esta é, sem dúvida, a razão de o si♮, comp. 7, ser tão visível.

Ex.94

a) (𝅗𝅥) 1 + 2 3 4 5 + 6 7 + 8 9 10 11

(𝅝)

(𝅝)

CF

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(𝅗𝅥)

CF

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(𝅗𝅥)

CF

d) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CF

Ex.94 (cont.)

e) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CF

*)

f) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

CF

g) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CF

h) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

*) Este e muitos outros CF deste tratado são rígidos, mas foram construídos com o intuito de produzir dificuldades.

Ex. 94 (cont.)

i) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

+ + susp.

j) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

+ + + susp.

CF

+ +

k) 1 + 2 + 3 + 4 5 6 7 8 9 10 11 + 12

8 8 5 5

+ + + +

Ex. 95 Menor

a)

CF 1 2 3 4 neutr. 5 6 7 8 9

+ + + + *

neutr.

b)

CF 1 2 3 4 neutr. 5 6 7 8 9

+ + + + + neutr. *

c)

CF 1 2 3 4 5 6 7 8

*

neutr.

neutr.

+ +

8 5

d) 1 + 2 3 4 5 6 7 8 9

*

CF neutr.

neutr.

Ex. 95 (cont.)

e) 1 2 3 4 5 6 neutr. 7 8 9

CF

neutr.

*

f) 1 2 3 4 5 6 7 8

CF

neutr.

*

g) 1 2 3 4 5 6 7 8

neutr.

CF

h) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

neutr.

CF

neutr.

Ex. 95 (cont.)

i) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

neutr. . . . . . .

CF

neutr. . . . . .

alternativa

7 8 9 10 11

j) 1 2 3 4 5 6 7 8

CF

*

k) 1 2 3 4 5 6 7 8

neutr.

*

neutr.

CF

l) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

neutr.

CF

III
TERCEIRA ESPÉCIE

Cantus firmus e semínimas

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 179. Escrever em semínimas, em mais de uma voz, de uma só vez, reduziria a independência rítmica das vozes ainda mais do que em mínimas. Além disto, as vozes poderiam sofrer melodicamente devido a tal regularidade, já que a única escolha estaria entre as notas de passagem e as harmônicas. Em vez disto, pode-se escrever uma das vozes em mínimas e utilizar uma síncope ocasional, procedimento que melhor satisfaz os requisitos do contraponto – dos quais, o mais importante é adquirir a maior variação rítmica possível.

§ 180. Cessar, periodicamente, o movimento de mínimas, não é tão arriscado quanto nas espécies anteriores, pois as semínimas preservam o movimento necessário. É, inclusive, admissível parar o movimento de mínima em uma voz e continuá-lo em outra. Pode-se, desta forma, atingir gradualmente a meta desejada: cada voz diferenciando-se ritmicamente das outras.

§ 181. Nos exemplos de terceira espécie que se seguem, o CF é colocado seqüencialmente em cada uma das vozes, estando as semínimas às vezes acima e às vezes abaixo do CF. O que modifica, então, a posição das semibreves. Há muitas possibilidades, aqui, para que possamos levar todas em consideração.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE TERCEIRA ESPÉCIE, EXS. 96-97

No comp. 3 de 96*a*, felizmente o dó# do baixo não está duplicado; isto permite que ele utilize o sol# (em ⊕), o que, do contrário, produziria um acorde 6/4. Como nos mostram as três ocorrências deste exemplo, a cambiata sempre oferece oportunidades; mas, nos comps. 4-5, ela é questionável, pois contém três dissonâncias em sucessão, sendo a última um intervalo de 4ª.

Geralmente, o salto de 4ª, como nos comps. 5 e 7 de 96*b*, é bastante útil para manter o movimento. Seria melhor que o final de 96*b* fosse empregado no momento em que o contralto, comp. 11, cria uma dissonância inexplicável (7ª) em relação tanto ao soprano quanto ao tenor. É apresentada uma terminação alternativa, que, embora correta, sofre devido à posição insatisfatória do tenor.

A alternativa para os comps. 3 e 4 de 96*c* mostra que o trítono pode ser evitado. Talvez não haja, neste exemplo, suficiente variação harmônica.

96*d* é, também, muito áspero. A nota dó, que aparece três vezes no CF (baixo), oferece certas dificuldades, porque a harmonia que está acima dela só pode ser IV ou II; o VII está excluído. Caso se considere, igualmente, o fato de o mi aparecer duas vezes (uma delas como IV), compreende-se a razão da monotonia da harmonia.

Em 96*e* e *f* são acrescentadas mínimas e algumas síncopes. Onde seria preferível o grau conjunto, freqüentemente, a voz em mínimas tem que lançar mão de saltos para manter fluente a voz em semínimas.

Em 97*a*, aparecem, duas vezes, duas dissonâncias em sucessão – comps. 1 e 11. Isto é tolerável. Apesar do que se poderia esperar quando se observa o contralto do comps. 7-10, este exemplo não é tão monótono. É questionável se a ausência de neutralização do comp. 6 do contralto (em ⊕) pode ser desculpada pelo fato de o lá e o sol aparecerem tantas vezes – ao menos, se seguirmos as regras. Mas é difícil saber como evitar o salto do soprano, em mínimas, no comp. 10: fá e fá# não podem ser usados, e como ambas as vozes intermediárias vão, por movimento contrário, ao si, somente o ré pode ser duplicado. Infelizmente, o soprano não está na posição correta, nem mesmo para isto.

Em 97*b*, comp. 4, o si♭ não está neutralizado no contralto (em ⊕). Teria sido extremamente difícil efetuá-lo sem mudar totalmente o tenor. É duvidoso que o deslocamento do si♭ para o tenor no comp. 6 e sua neutralização, no comp. 8, resolvam este problema. O baixo também teve de utilizar duas mínimas no comp. 6, para neutralizar o si♭.

Talvez a cambiata, em 97*c*, comps. 7-8, seja uma desculpa para uma escala descendente tão perto do final. A nota de passagem sol, comp. 8 do tenor (⊕), é dissonante em relação ao fá#, tanto do soprano quanto do baixo; a 7ª em relação ao soprano é seguida, então, por outra 7ª, fá#-mi, que não teria ocorrido se o fa# do soprano permanecesse como semibreve.

Em 97*d*, comp. 5, a nota de passagem lá♭ do tenor (em ⊕) oferece praticamente a única oportunidade de neutralização; pois não há outra forma de o lá♭ ir a sol sem acarretar 5as paralelas. No comp. 10, a cambiata fornece uma desculpa aceitável para o aparecimento da nota mi♭ no segundo tempo.

As semínimas no baixo de 97*e* percorrem uma tessitura bastante ampla, mas, após o clímax do comp. 5, têm de descer, a fim de neutralizarem certas notas

(em x). Nos comps. 7 e 8, é fornecida, ao tenor, uma alternativa em semínimas.

Em 97*f*, o movimento de mínimas não poderia ter continuado sem interrupção. No comp. 7, teria sido impossível encontrar um substituto para o mi♭, no contralto, o qual duplica a suspensão do soprano (em ⊕).

A passagem descendente do comp. 6 de 97*g* é necessária devido ao lá♮ não neutralizado (x) do comp. 5. Isto torna as 8as intermitentes entre soprano e baixo praticamente inevitáveis; a solução mostrada na alternativa as evita, mas é pobre.

A cambiata incorreta em 97*h*, comps. 2-3, é psicologicamente interessante. Mostra que uma fórmula santificada pela convenção pode ser satisfatória mesmo que não obedeça a todas as regras. Além do mais, permite escapar, de um modo interessante, da armadilha dos pontos decisivos. As alternativas para os comps. 2-3 tomam partido da possibilidade do movimento para a nota mi♭ sobre a qual a suspensão deveria resolver. Isto é admissível.

Ex. 96 (cont.)

d) 1 2 3 4 5 6 7 camb. 8 CF

8 9 10 11 12 13 14

e) (𝅗𝅥) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (♩) camb.? CF

f) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (♩) (𝅗𝅥)

Ex. 97 Menor

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 ⊕ CF

9 10 11 12 b) CF 1 2 3 4 ⊕

5 6 7 8 9 10 11 camb. ⊕ neutr.

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 CF (♩) camb ⊕

Ex. 97 (cont.)

d) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

camb.

CF

e)

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9

neutr.

alt.

camb.

f) 1 2 3 4 5 6 7 8

(d)

CF

g) 1 2 3 4 5 6 7 8

camb.

alt.

CF

Ex. 97 (cont.)

h) 1 2 3 4 5 6 7 8

camb.?

neutr.

CF

alternativa I

alternativa II

IV
Quarta Espécie

Síncopes em uma voz contra um cantus firmus com (1) semibreves, e (2) mínimas e semínimas nas demais vozes

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 182. Não há regras para a escrita de síncopes a quatro vozes. Não se pode esquecer, entretanto, da advertência quanto à antecipação da nota de resolução em uma voz situada acima de uma suspensão (sétima "ruim"). As regras do contraponto estrito só permitem tal antecipação na voz mais grave, mas isto pode ser estendido a qualquer voz abaixo da suspensão.

§ 183. Dos modelos que se seguem, o Ex. 98 apresenta semibreves nas duas vozes restantes, e o Ex. 99, mínimas em uma voz e semínimas na outra. O mesmo ocorre, no Ex. 100, mas na tonalidade menor. As suspensões são assinaladas com *S* em todos os exemplos. Na escrita de síncopes, tanto com mínimas, quanto com semínimas, a voz que geralmente oferece maior dificuldade é a que possui mínimas. Nesta voz, são quase inevitáveis os acordes arpejados e outras espécies de movimento não melódico. Em menor, as dificuldades aumentam devido à necessidade de neutralização.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE QUARTA ESPÉCIE, EXS. 98-100

Em 98*a*, pode-se observar com que freqüência as semibreves não se tornam tríades completas – é o caso dos comps. 2, 3, 4, 7, 8, 9 e 11. No comp. 5, por outro lado, aparece um acorde 6/5 completo (em ⊗), resultado da suspensão de contralto e tenor abaixo do soprano; a síncope no baixo, que é tratada como uma consonância, move-se ascendentemente, e a resolução ocorre na segunda mínima. Talvez não haja, no comp. 12, outra escolha senão a utilização de dois acordes, II-V, com contralto e tenor movendo-se em mínimas, pois a única nota comum aos comps. 11 e 12 é o lá, a fundamental de uma tríade diminuta que não pode ser utilizada no baixo.

Em 99*a*, não é muito prudente iniciar as síncopes do soprano em oitava com relação ao terceiro tempo do baixo. Algumas dificuldades deste exemplo, devem-se ao CF no tenor, que, por um lado, é muito grave, mas, por outro, muito agudo. Teria sido melhor que ele não tivesse tal tessitura.

Nos exemplos em menor, certas dificuldades são causadas pela aplicação estrita da neutralização. Em 100*a*, o surgimento de um si♭ não neutralizado, comp. 6, faz com que o tenor retorne ao si♭, comp. 10, contra uma suspensão da nota dó no soprano. O tenor tem, então, que utilizar semínimas para produzir a neutralização antes que o soprano, no terceiro tempo, resolva sua suspensão no si♮. Em 100*b*, a neutralização do soprano, comps. 7 e 8, é produzida indiretamente. Em 100*c*, o ré do contralto, comp. 4, está neutralizado pelo tenor com quem se encontra em uníssono. No entanto, o ré do soprano (em x), comp. 5, ainda não foi apropriadamente neutralizado. Neste último exemplo, observe também a dupla suspensão do contralto e baixo, comp. 8, o que produz um acorde II4/3.[1]

1. O comentário deste parágrafo é do editor.

Ex. 98

a) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

s s s s s ⊗ 6 5 II V

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CF s s s s (6 4)

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(5) s (5) s s

CF

d) 1 2 3s 4s 5 6s 7 8 9 10s 11

CF VII6

Ex. 99

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

7 6? ac. arp.

CF

camb. camb. 1 1 8 camb. 8

b) 1 camb. 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CF (+) 6 4

c) CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

camb.? + + + camb. camb.

(6 5) (6 5)

d) 1 2 3 4 5 6 (+) 7 8 9 10 11

CF + +

Ex.99 (cont.)

e)

Ex.100 Menor

a)

b)

c)

V
Quinta Espécie[1]

Notas mistas em uma ou mais vozes contra um cantus firmus, *com semibreves, mínimas, semínimas ou síncopes nas demais vozes*

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ **184.** Em 101, são apresentadas cinco variantes de quinta espécie. Excetuando-se a voz em notas mistas e o CF, 101*a* contém semibreves em ambas as vozes acrescentadas, 101*b*, semibreves em uma e mínimas na outra, 101*c*, mínimas em ambas as vozes acrescentadas, e 101*d*, mínimas em uma e síncopes na outra; 101*e* possui notas mistas em todas as vozes, exceto o CF. Apenas três exemplos em maior e dois em menor são mostrados, embora muitas outras variantes sejam possíveis; todas elas devem ser sistematicamente praticadas. Nesta espécie, não há novas regras a serem acrescentadas às da escrita a três vozes. (ver §§ 133 e ss.).

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS DE QUINTA ESPÉCIE, EX. 101

Há algumas imprecisões em 101*b*, particularmente o acorde arpejado no tenor (comps. 1-2) e as repetições no baixo (comps. 3 e 5-6). Em 101*c*, a dificuldade de obter uma terminação fluente requer, no comp. 10 do soprano, uma mudança de movimento de mínima para semínima.

101*d* é um exemplo especialmente difícil, que envolve quatro espécies diferentes, mas não é totalmente satisfatório. O contralto, em particular, sofre devido à excessiva repetição e à limitação da tessitura. Neste exemplo, devem ser mencionados dois desvios da prática usual: o aparecimento de uma nota de passagem no primeiro tempo forte, comp. 9, do tenor – que resulta do prosseguimento da linha escalar descendente –, e as síncopes acrescentadas às três vozes no comp. 10, tornadas obrigatórias devido ao fá# sincopado no baixo que, com as vozes acima, só poderia gerar um acorde 6/5. Na verdade, é mais fácil chegar a resultados satisfatórios com todas as vozes em notas mistas, como em 101*e*.

1. Texto e comentário acrescentados pelo editor.

Ex.101 Notas Mistas

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CF

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

CF

(d)

rep. +

c) Menor

(d) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

susp. 8 8 neutr.

CF

(d) + +

d) Menor

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(d)

susp. + neutr. +

(d)

Ex. 101 (cont.)

e)

CF 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

susp. +

+ + 6 5

VI
Acréscimo de Vozes[1]

Acréscimo de uma ou duas vozes aos exemplos dados em duas ou três vozes

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 185. Ao tratar das cadências a três vozes no § 137 foi recomendado, como exercício preliminar, que uma terceira voz fosse acrescentada aos exemplos previamente desenvolvidos a duas vozes. O valor deste procedimento, bem como as sugestões para o tratamento das vozes acrescentadas, foi demonstrado nas seções subseqüentes (§§ 138-141), tendo sido exemplificado nos Exs. 69, 70 e 71.

§ 186. No Ex. 102, as quartas vozes vozes são acrescentadas, da mesma maneira, aos exemplos previamente escritos a três vozes. Alguns dos exemplos foram selecionados entre as várias espécies das seções anteriores; outros, das modulações sem CF.

§ 187. No Ex. 103, são acrescentadas duas vozes a exemplos originalmente construídos como cadências a duas vozes (Ex. 40).

§ 188. Finalmente, os Exs. 104-107 ilustram como uma e, então, duas vozes, são acrescentadas às modulações a duas vozes dadas.[2] Com relação a estes últimos exemplos, o autor acrescentou a seguinte explicação: "Muitas das modulações não são tão boas quanto poderiam, já que a intenção principal é que sirvam como exemplos aos estudantes. As regras, aqui aplicadas por razões pedagógicas, são estritas o bastante a fim de limitarem as possibilidades, de modo que as soluções perfeitas tornam-se quase casuais – ao menos para o professor, que deve observar tudo o que pede ao estudante. Este último deveria, é claro, evitar falhas graves e faltas menores, e outras deficiências deveriam ser corrigidas pelo professor não com o intuito de tornar estes exemplos perfeitos, mas simplesmente para mostrar como auxiliá-lo em casos especiais. Ao acrescentar a terceira e quarta vozes, é permitido ao estudante modificar a cadência de um exemplo composto para duas vozes, especialmente quando possui uma certa característica de linha fundamental de baixo e uma voz mais grave tem de ser acrescentada. Às vezes, não se pode evitar o cruzamento de vozes, especialmente quando se observam os pontos decisivos e a neutralização das notas em falsa relação."

1. Texto e comentário acrescentados pelo editor.
2. Estes exemplos não estavam incluídos no texto original, mas foram encontrados entre os escritos de Schoenberg para suas classes de contraponto. Estão incluídos, aqui, pelo editor por serem especialmente pertinentes às questões relativas ao acréscimo de vozes e aos problemas da modulação para várias regiões.

COMENTÁRIO DOS EXEMPLOS COM VOZES ACRESCENTADAS, EXS. 102-107

As terminações de algumas vozes dadas – contralto em 102*c*, tenor em 102*g*, tenor em 103*b* – estão ligeiramente modificadas para permitir maior flexibilidade nas vozes acrescentadas e também tornar mais fácil evitar os paralelismos incorretos. O cruzamento de vozes que ocorre em alguns dos exemplos – assinalado com flechas em 102*f*, *g* e *h*, 103*b* e 104*e* – deve-se, em geral, a uma ampla tessitura, atravessada por uma das vozes dadas. Em algumas circunstâncias, um salto de 8ª de uma das vozes restaura suas posições originais (ver o contralto em 102*f*, comp. 8, soprano em 102*h*, comp. 4, e contralto em 103*b*, comp. 4).

102*g* e *h* apresentam modulações para as regiões de *submediante* e *subtônica*, respectivamente. Como ambos os exemplos não têm CF, antes de realizar este tipo de exercício, seria prudente rever as cadências e a modulação a três vozes, tanto com quanto sem CF. Ver, em particular, os §§ 144 e ss. Em geral, o procedimento é o mesmo que a três vozes, sendo necessária uma atenção especial ao tratamento da neutralização na voz acrescentada.

No início de 102*h*, a nota aguda do contralto – ela própria uma voz acrescentada em 75*f* –, força o soprano a uma tessitura extraordinariamente aguda. Isto pode ser corrigido, colocando-se o primeiro compasso do contralto uma oitava abaixo, como é mostrado nas duas alternativas.

Ocorre em 102*h*, comp. 2, e em 103*a*, comp. 3, um tratamento incomum da cambiata. No primeiro caso, ela termina em um tempo fraco; e é ainda mais suspeita, pois são geradas 8as em relação à voz inferior, tanto no início quanto no final. No segundo caso, a cambiata aparece de forma mais aceitável, iniciando e terminando sobre tempos fortes, mas utiliza colcheias em vez das usuais semínimas.

Nos exemplos modulatórios, Exs. 104-107, há lugares em que parece que o tratamento da dissonância afasta-se da prática seguida até aqui. Por exemplo, em 104*a*, comp. 1, o fá# do quarto tempo do baixo gera uma 7ª em relação ao tenor, o que não é, certamente, o modo usual de "suspender" esta nota aguda,

embora possa se dizer que ela foi preparada no terceiro tempo do compasso e que "resolveu" no primeiro tempo do compasso seguinte – processo, este, relacionado ao tratamento dos acordes de sétima na harmonia. A suspensão do contralto no comp. 3 (em ⊗) também se dá em uma posição pouco comum, pois em vez de aparecer no tempo forte normal, o faz no segundo tempo fraco. A suspensão do tenor no comp. 5 (S) só é incomum pelo fato de a dissonância, devido ao ré no baixo, ter ocorrido na segunda metade do segundo tempo, e de a resolução, que ocorre no quarto tempo após uma interrupção, ter produzido, por sua vez, uma suspensão no baixo. Finalmente, observe a cambiata incomum que se inicia no segundo tempo do comp. 2 deste exemplo.

Em 104*b*, o acorde 6/4 da cadência, comp. 5, é tratado como uma dupla suspensão no soprano e contralto, e, como tal, resolvido. O lá do contralto no terceiro tempo não parece, entretanto, ter sido preparado como uma dissonância (4ª) em relação ao tenor; por outro lado, teria sido, caso aparecesse no segundo tempo (como na alternativa). A explicação para esta nota não preparada, talvez a mais compatível com nossas regras, é a de que ela faz parte de uma figura do tipo "cambiata" que se inicia no segundo tempo.

Em 104*c*, comp. 4, 106*a*, comp. 5, e 106*c*, comp. 2, há duas notas de passagem sucessivas (assinaladas ++) em linhas escalares. Tais dissonâncias são especialmente interessantes quando usadas em conjunção com outra dissonância, tal como a suspensão 4/2 do tenor em 106*a*; aqui, o tenor resolve contra a segunda das duas notas de passagem no contralto, ambas dissonantes em relação ao soprano. O efeito áspero ocasionado pela permissão de aparecerem dissonâncias em duas ou mesmo três notas consecutivas, pode ser freqüentemente atenuado, desde que se altere o movimento de uma das vozes, como é mostrado em 104*e*, comp. 4 (em ⊗). Em 106*c*, o dó# no baixo e o mi no tenor (em □) são dissonantes em relação ao ré♮ do soprano no quarto tempo do comp. 3; isto seria melhor explicado como uma antecipação da suspensão que ocorre no primeiro tempo do compasso seguinte, sua posição normal. Finalmente, com respeito ao tratamento um tanto inusual da dissonância, deve-se mencionar a resolução indiretamente interrompida em 107*b*, comp. 2 (em ⊗); ocorre a interferência, aqui, de duas notas antes de a resolução ter sido alcançada.

Embora a neutralização seja tratada cuidadosamente em todos estes exemplos, tal como foi, em geral, sugerido pelo autor, ela, freqüentemente, apresenta dificuldades quase insuperáveis. No comp. 1 de 106*c*, por exemplo, a tentativa de expressar tantas características quanto possível da região de *tônica*, Dó maior, em apenas três tempos, impediu a neutralização do dó no baixo (x). No entanto, esta nota aparece neutralizada adequadamente tanto no tenor quanto no soprano.

Em 107*b*, comps. 3 e 4, a linha do baixo contém indubitavelmente um excesso de saltos; a quantidade excede, no mínimo, o normal em relação aos exemplos anteriores. Os saltos simultâneos de tenor e baixo, comp. 3 de 107*c*, não são recomendados pelo autor, que, em vez disso, prefere mudar o ritmo no tenor (como nos colchetes), permitindo que as duas vozes se cruzem momentaneamente.

Ex.102 Acréscimo de uma Quarta Voz a Exemplos a Três Vozes

a) (de 58*a*)

acr.

CF

b) (de 58*d*)

CF

acr.

c) Menor(de 59*a*)

camb.

modificado

acr.

CF

d) Menor(de 61*b*)

camb.

acr.

CF

Ex.102 (cont.)

e) (de 68*a*)

acr.

CF

f) Menor(de 68*b*)

CF

Ex. 102 (cont.)

g) Modulação: Fá M-Ré m (de 74*a*)

1 2 3 4 5 6 7 8

modificado

acr.

h) Modulação: Lá m-Sol M (de 75*f*)

acr. camb.

1 2 3 4

5 susp. 6 7 8

susp.

alternativa I alternativa II

etc.

* é usada a clave de sol em virtude da tessitura aguda.

Ex. 103 Acréscimo de Duas Vozes a Duas Vozes Dadas

a) (de 40*a*)

1 2 3 4 5 6 7

acr. camb.

b) (de 40*h*)

1 2 3 4

acr.

5 6 7 8

modificado

(original)

Ex.104 Terceira e Quarta Vozes Acrescentadas a Duas Vozes: à Submediante

a) (Lá M-Fá# m)

b) (Dó M-Lá m)

c) (Dó M-Lá m)

d) (Si♭ M-Sol m)

e) (Dó M-Lá m)

* O colchete indica vozes acrescentadas.

Ex.105 à Dominante (Dó M-Sol M)

a)

b)

c)

Ex.106 à mediante (Dó M-Mi m)

a)

b)

c)

Ex. 107 à Subtônica (Lá m-Sol M)

a)

b)

IV

c) (Mi m-Ré M)

VII

Oitava Aplicação Composicional[1]: Cadências, Modulações e Regiões Intermediárias sem Vozes Acrescentadas

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 189. Os exemplos, neste capítulo, apresentam cadências e modulações a quatro vozes sem CF ou sem vozes acrescentadas. É dada uma cadência inicial – uma em maior, em 108*a*, e outra em menor, em 109*a* – e, então, são acrescentadas muitas cadências alternativas contendo diferentes continuações. Os exemplos ilustram (1) cadências – 108*a* e *b*, 109*a* e *b*; (2) cadências com regiões intermediárias – 108*c* e *d*, 109*c* e *d*; (3) modulações a várias regiões – 108*e*, *g*, *h* e *j*, 109*e*, *f*, *g* e *j*; (4) modulações com regiões intermediárias – 108*f*, *i* e *k*, 109*h* e *i*.

§ 190. Já que as recomendações relativas às categorias a três vozes também são válidas a quatro, seria bom começar com uma revisão das seguintes seções do "Contraponto Simples a Três Vozes": Cap. VI, "Cadências sem *Cantus Firmus*" (§§ 135 e ss.); Cap. VII, "Cadências a Várias Regiões e Modulação" (§§ 144 e ss.); e Cap. VIII, "Regiões Intermediárias" (§§ 148 e ss.). As seções sobre as cadências e modulações a duas vozes também devem ser revistas, dando-se atenção especial aos conceitos de região e neutralização (ver §§ 92 e 96 em particular).

COMENTÁRIO DAS CADÊNCIAS E MODULAÇÕES A QUATRO VOZES, EXS. 108-109

Nos exemplos que se seguem, observa-se que há, praticamente, para cada tempo, uma harmonia completa. Isto não tem de ser necessariamente alcançado na escrita a quatro vozes, mas é, quase sempre, o resultado de um verdadeiro movimento independente. Além disso, são produzidos muitos acordes de sétima

1. Texto e comentário acrescentados pelo editor.

– assinalados (7) – e suas inversões; eles são freqüentemente gerados pelas notas de passagem ou, o que é mais interessante, por suspensões (S). Atente, em especial, para as suspensões do acorde 6/5 – em 108*f*, *j* (em que a suspensão ocorre duas vezes seguidas) e *k* (aqui, é resultante, na verdade, do ré# de passagem no soprano), e em 109*g* (aparece duas vezes no comp. 3), *i* e *j*. O acorde 6/4 também aparece em circunstâncias similares – mais comumente como uma suspensão na cadência, como em 108*a*, *g* e *k*, e 109*e*. Em 108*k*, o que parece ser uma resolução em um acorde 6/4 no comp. 4 do soprano, é, na realidade, parte de uma cambiata. Aparecem dois acordes 4/2 interessantes – suspensões no baixo – em 109*a* e *i*.

Com tanto movimento em todas as vozes, não é difícil encontrar muitos momentos de dissonâncias consecutivas em diferentes vozes, ocorrendo, ora como combinações de notas de passagem (108*c*, *f* e *k*, e 109*a* – em ⊗ – onde é especialmente impressionante), ora como suspensões com notas de passagem (108*b*, *f*, *h* e *j*; 109*c*, *d*, *h* e *j*). Em 108*h*, comp. 4, a resolução da suspensão no contralto ocorre simultaneamente à dissonância de passagem no tenor. Em 108*j*, comp. 3, enquanto a suspensão está sendo mantida no contralto, tanto soprano quanto tenor prosseguem. Provavelmente, a combinação de dissonâncias mais interessante ocorre em 109*c*, comp. 2, em que o contralto encaminha-se para uma preparação sobre a segunda metade do primeiro tempo (deve-se salientar, de forma bastante irregular, já que se trata de uma 5ª diminuta acima do baixo) enquanto o soprano ainda está suspenso, mas, resolve, então, por sua vez, na segunda metade do segundo tempo contra outra suspensão do soprano. Ocorre, então, uma sucessão de suspensões sobrepostas envolvendo as três vozes superiores, e isto se prolonga claramente no início do próximo compasso.

A neutralização das notas em falsa relação é realizada com muito cuidado nas modulações que vão ou que vêm de várias regiões, quer finalizem ou não na região de tônica. Geralmente, uma cadência muito forte, que contém elementos da subdominante (IV e II) e da dominante, confirma a região final. A dominante é posteriormente enfatizada pelo uso freqüente de I6/4. São utilizadas progressões de engano (V-VI) em vários lugares, não apenas para prolongar as cadências, tal como em 108*d*, mas, também, para tornar possível um movimento mais transitório entre as regiões intermediárias, como em 108*f* e 109*h*.

Ex.108 Cadências e Modulações

a)

b) alternativa I

c) alternativa II (região intermediária)

d) alternativa III (região intermediária)

e) alternativa IV (à *sm*)

f) alternativa V (à *sm*)

g) alternativa VI (ao *Ré M*)

h) alternativa VII (ao *Ré M*)

Ex.108 (cont.)

i) alternativa VIII (ao *Ré M*)

j) alternativa IX (à *m*)

k) alternativa X (à *m*)

Ex.109 Menor

a)

b) alternativa I

c) alternativa II (região intermediária)

Ex.109 (cont.)

d) alternativa III (região intermediária)

e) alternativa IV (à *M*)

f) alternativa V (à *M*)

g) alternativa VI (à *sub T*)

h) alternativa VII (à *sub T*)

i) alternativa VIII (ao *v*)

j) alternativa IX (ao *v*)

VIII
Nona Aplicação Composicional[1]: Imitação a Quatro Vozes

SUGESTÃO E DIREÇÕES

§ 191. Já foram examinadas imitações de vários tipos a duas e três vozes no Cap. IX de "Contraponto Simples a Três Vozes" (§§ 157 e ss.). É recomendável que o aluno, antes de prosseguir, revise este capítulo inteiro, dando especial atenção ao Ex. 87 que ilustra imitações a três vozes.

§ 192. Tal como nos casos anteriores, os exemplos a quatro vozes que se seguem (Exs. 110 e 111) introduzem imitações não apenas no início, mas também nos demais pontos dos exemplos. A maioria das imitações (assinaladas com colchetes) são estritas; há poucos casos de inversão, diminuição e aumentação, e versões um pouco diferentes também são introduzidas. Todos os exemplos são apresentados como modulações a regiões em maior e menor.

COMENTÁRIO DAS IMITAÇÕES A QUATRO VOZES, EXS. 110-111[2]

Em 110*a*, a figura a ser imitada é introduzida, no tenor, contra duas outras figuras contrapontísticas do soprano e baixo. A imitação, no contralto, vai além da figura do tenor no comp. 1. A imitação no comp. 3 do tenor é irregular, pois se inicia em um tempo forte em vez de fraco. Percebe-se que o fá do soprano no comp. 1 (x) está sem neutralização. Entretanto, como o fá# só aparece no terceiro compasso e o fá é neutralizado no comp. 2 do tenor, este lapso pode ser desconsiderado.[3] O raro acorde 6/4 na cadência (comp. 5) só pode ser explicado de acordo com nossas regras se considerarmos o sol do soprano (4ª acima do baixo) como uma suspensão que resolve, indiretamente, no fá# do final do compasso.

Em 110*b*, o ré, sem neutralização, no comp. 2 (x) do tenor, é neutralizado pelo baixo na mesma tessitura, e, então, novamente, pelo contralto, em uma região mais aguda. Como o ré# não aparece até o final do compasso seguinte, isto dá tempo suficiente para que se tome cuidado com a falsa relação.[4]

A figura imitativa aparece cinco vezes em 110*c*, ao qual são fornecidos dois finais – respectivamente, mediante e dominante. O ré do comp. 3 do soprano deveria ter sido neutralizado antes da primeira terminação em Mi menor, mas não há necessidade de tais considerações com relação à modulação a Sol maior na segunda terminação. Entretanto, o aparecimento tardio da falsa relação ré# no instante final do comp. 4 melhora um pouco a situação.[5]

A imitação em 110*f* é consideravelmente mais longa e mais interessante do que nos exemplos anteriores. Pode parecer surpreendente que, no comp. 2 do baixo (em ⊗), o sol♮ tenha vindo logo após o sol# do soprano. Deve ser relembrado, entretanto, que o sol# refere-se à região de tônica, Lá menor, e está corretamente neutralizado, ao passo que o sol♮ deve ser considerado como parte da escala de Mi menor, região de V menor, que se segue.[6] Duas alternativas foram acrescentadas à segunda metade do comp. 3 (⊠), a fim de mostrar como um acorde arpejado no baixo pode ser evitado.[7]

Os dois modelos do Ex. 111 realizam várias formas de imitação conjugadas à modulação por meio de regiões intermediárias. 111*a* modula da região de submediante (*sm* ou Lá menor) para a região de dominante (D ou Sol maior), ao passo que 111*b* interpola a região de mediante (*m* ou Mi menor) entre as regiões de tônica e dominante.

Estes exemplos incluem a imitação por inversão (*inv.*), aumentação e diminuição (*dim.*), e também variantes rítmicas (*var.*).

No comp. 5 de 111*a*, o soprano possui, no primeiro tempo, uma 4ª dissonante em relação ao baixo (assinalado ⊗). Para obedecer às regras das dissonâncias previamente apresentadas neste livro, ela deve ser vista como parte de uma cambiata (ver linhas pontilhadas).

---

1. Texto e comentário acrescentados pelo editor, exceto quando assinalado.
2. Estes exemplos não haviam sido incluídos por Schoenberg no texto original, mas foram escritos para suas classes de contraponto. Como eles retomam a discussão prévia sobre a imitação a duas e também a três vozes, parece justificado incluí-los aqui.
3. Os comentários deste parágrafo foram, até aqui, escritos por Schoenberg nos exemplos.
4. Os comentários destes parágrafos foram escritos, por Schoenberg, nos exemplos.
5. Idem.
6. Idem.
7. Idem.

Ex. 110 Modulações com Imitações

a) à Dominante Dó M-Sol M

neutr.

b) à mediante Dó M-Mi m

neutr.

neutr.

c) à mediante Dó M-Mi m ou Sol M ou

I ao Mi m

d) Dominante II ao Sol M

neutr.

Menor

e) à Subtônica Lá m-Sol M

neutr.

camb.

camb.

Ex. 110 (cont.)

f) ao v-menor

(ver alts.)

alt. I

alt. II

Ex. 111 Regiões Intermediárias

a) Dó M-Lá m-Sol M

inv.

sm

D

5⊗

var.

inv.

var.

aumentação

b) Dó M-Mi m-Sol M

m

D

dim.

inv.

APÊNDICE A

PREFÁCIOS DE SCHOENBERG

(Nota do editor – os prefácios que se seguem foram escritos por Schoenberg. Embora incompletos, são aqui apresentados – exatamente como os escreveu – porque expressam muito bem tanto suas intenções relativas à natureza dos *Exercícios preliminares de contraponto* quanto sua filosofia básica em relação ao seu ensino. O primeiro prefácio foi escrito em 1936; o segundo – cuja preocupação principal é criticar o "estilo de Palestrina" como base do ensino contrapontístico – foi escrito bem mais tarde, provavelmente antes da formulação final deste livro. Além disso, dois outros prefácios, repetições parciais dos que se seguem, haviam sido iniciados; alguns de seus enunciados foram incorporados ao texto nos lugares apropriados).

PREFÁCIO I

PREFÁCIO AO ALUNO[1]

O contraponto é, na maioria das vezes, considerado uma espécie de *ciência*, um tipo de *teoria* ou *estética*; assim sendo, aquele que o estuda espera aprender *leis* indiscutíveis da arte musical. Esta visão teria sido praticamente correta no passado. Quando a arte contrapontística era o estilo musical por excelência, e professores, teóricos e estetas haviam realizado um trabalho meritório não apenas de elaborar com precisão as leis que nos conduziam com sucesso ao caminho certo, mas também de estabelecer o método pedagógico para treinar o iniciante de maneira confiável – naquela época teria sido impossível imaginar o que aconteceria depois, quando tais leis já não mostravam tudo que diz respeito

1. Sob este título o autor escreveu: "segue-se um Prefácio para o Professor e um Prefácio para o Compositor." Infelizmente, parece que nenhum deles jamais foi escrito.

à arte musical. Mas seguiu-se outro tempo em que, em todos os aspectos, leis completamente diferentes começaram realmente a dominar a produção musical.

Já na obra de J. S. Bach, muitas das antigas leis e regras foram refutadas. Não é simplesmente por ter utilizado apenas excepcionalmente os modos da igreja, preferindo, em vez disso, escrever nos modos maior e menor modernos, mas, também, por ter desenvolvido e tornado muito mais livre o que seus antepassados consideravam dissonâncias. Ele se utilizou de acordes de sétima e de nona, ampliou a idéia de notas de passagem e alterou muitas outras restrições a partir de um novo conceito de sentimento melódico. Posteriormente, em Brahms, por exemplo, e especialmente em Wagner, esta mudança foi tão radical e a face musical transformou-se de tal maneira que, por algum tempo, parecia totalmente anacrônico estudar qualquer forma de contraponto.

Entretanto, devido a isso, nem todas as conseqüências foram positivas. Surgiram teorias baseadas no desconcertante desenvolvimento de técnicas da harmonia que tentaram, ao máximo, reconciliar o estilo contrapontístico ao harmônico/homofônico, o que resultou na ruína de ambos. Privando a harmonia da consciência dos graus básicos, estas teorias, por um lado, degradaram o contraponto a uma mera arte da condução de vozes e, por outro, a uma simples polifonia acrescentada a uma harmonia preconcebida. Foi posta, assim, em dúvida, a verdadeira natureza da arte do contraponto.

Enquanto o contraponto for a arte do uso de um motivo básico, uma frase, combinação ou idéia de qualquer outra espécie – a fim de compor música sem utilizar o método ulterior da variação –, a questão será resolvida, é claro, por meio de partes independentes. Mas a grande quantidade de partes não é o que torna uma obra contrapontística mais importante do que outra composta de um menor número. Além disto, e acima de tudo, tal como o atestam muitos teóricos da velha escola, a harmonia resulta do movimento inteligente das partes independentes, emprestando colorido e significado umas às outras devido às suas mudanças verticais. De acordo com esta observação, a harmonia, enriquecida pelas partes em movimento, mas atada aos graus, não poderia, por um lado, cumprir esta tarefa e, por outro, o seu necessário desenvolvimento, estimulado pela questão fundamental das progressões em movimento, jamais poderia entrar em acordo com as demandas das partes independentes.

Por tudo isto, a teoria do contraponto será tratada, aqui, de forma totalmente diferente. Não será considerada, de modo algum, uma teoria, mas um método de treinamento, cujo propósito principal será ensinar o aluno de forma a torná-lo apto a utilizar posteriormente seu conhecimento quando compuser.

Assim sendo, será aqui visado não apenas o desenvolvimento da habilidade do aluno na condução de vozes, mas, também, a sua introdução aos princípios propriamente artísticos e composicionais, de modo que ele reconheça até que ponto

estes princípios são duradouros na arte. Conseqüentemente, não haverá espaço, aqui, para leis eternas. Sabendo que as leis do contraponto têm sido negadas pelo desenvolvimento de nossa arte, aqui só serão dadas sugestões que, de forma mais ou menos estrita, irão se modificar apenas de acordo com o ponto de vista didático.

Contraponto não é, nem estética, nem teoria, mas um meio pedagógico de treinamento. Não pode haver dúvida alguma de que, após dois séculos de desenvolvimento das formas homofônicas e de uma harmonia muito complexa, os pensamentos musicais de nosso tempo não são contrapontísticos, mas melódico/homofônico/harmônicos. Não deve haver dúvida quanto ao fato de estarmos expressando nossos sentimentos musicais de um modo muito mais flexível e variado do que o requer a arte contrapontística. Não deve haver dúvida de que não restringiremos nosso conhecimento de harmonia, praticamente, ao ponto zero, por conta das necessidades do método contrapontístico em relação ao desenvolvimento de uma idéia musical. Conseqüentemente, não há dúvida de que as regras e leis desta arte não parecerão mais imutáveis ao nosso intelecto. Mas, onde quer que as utilizemos, iremos percebê-las sob uma ótica diferente: nossas leis, restrições, defesas, advertências, e até mesmo sugestões, terão o propósito de conduzir gradualmente o aluno das formas mais simples às mais complexas; e este é o motivo, por um lado, de as criarmos, e, por outro, de reduzirmos, também gradativamente, seu rigor, até que elas correspondam, senão ao que o sentimento harmônico de nossa era requer, pelo menos, ao sentimento harmônico de, por exemplo, um Brahms ou um Wagner.[2]

PREFÁCIO II

Basear o ensino do contraponto em Palestrina é tão estúpido quanto basear o ensino da medicina em Esculápio. Nada poderia estar mais distante das idéias contemporâneas, tanto estrutural quanto ideologicamente, do que o estilo deste compositor. Além disso, sua técnica contrapontística não é de forma alguma superior à dos compositores holandeses e nem sequer apresenta os problemas mais difíceis e suas soluções descobertas logo após sua morte. Talvez não seja totalmente equivocada a suposição de que um aluno, tendo uma vez "sentido a satisfação proveniente da perfeição, jamais irá esquecê-la". Mas, por um lado, por que deveria ele tentar escrever imitações imperfeitas de um estilo, quando pode sentir a emanação da perfeição das obras do autor mais do que de seus próprios rabiscos? E, por outro, não há maior perfeição musical do que em Bach! Nem Beethoven ou Haydn, nem mesmo Mozart, que dela mais se aproximou, jamais

2. O final deste Prefácio tem a seguinte observação: "o segundo propósito: desenvolver o ouvido do discípulo."

conquistaram esta perfeição. Mas parece que tal perfeição não resulta em um estilo que o aluno possa imitar. Esta perfeição é a da Idéia, da concepção básica, não a da elaboração. Esta última é somente a conseqüência natural da profundidade da idéia, e isto não pode ser imitado, nem tampouco ensinado.

Apêndice B

(Nota do editor: O material que se segue foi coletado por Schoenberg, evidentemente para inclusão nos volumes subseqüentes sobre contraponto – verificar *Prefácio do editor*, p. 9*)*

I

(após incluir Conteúdos do presente volume)

Esboço

Composição Contrapontística

Prelúdio Coral
Fugas Simples: 2 vozes
Fugas: 3 vozes
Contraponto Duplo a 2 Vozes, à 8ª
Contraponto Duplo à 10ª
Contraponto Duplo à 12ª
Combinação de Contraponto Duplo à 8ª, 10ª e 12ª
Fugas com 2 Sujeitos: 3 Vozes
Contraponto Múltiplo

II. *Contraponto na Música Homofônica*[1]
(após 1750) difere do contraponto bachiano

1. Devido à aceitação de muitos acordes de 7ª como "não" dissonantes; além dos inúmeros acordes de 7ª utilizando notas alteradas; além de todos os acordes de 7ª dim. e tríades aumentadas.

1. Material proveniente de outra fonte.

2. As melodias usavam notas dissonantes como consonâncias, por exemplo, 6ª de I e até a 7ª – Lanner, J. Strauss, Schubert, Delibes, Sullivan, *Primeiro quarteto* de Schumann.
3. Em contraste com os temas contrapontísticos, que não se baseiam em acordes (difíceis de harmonizar; *Fugas* de Bach em *Dó maior* e *Dó menor*, e todas as outras), as melodias homofônicas estão fundamentadas em progressões de acordes que se movem menos rapidamente que a melodia.
4. A combinação de temas superpostos (frases ou motivos) na homofonia não tem a mesma serventia no contraponto duplo à 8ª, 10ª, 12ª etc. Verificar final de *Os mestres cantores*, ou o "Desenvolvimento" do *Primeiro quarteto de cordas* de Schoenberg, ou o "Scherzo e Trio" do *Segundo quarteto de cordas* de Schoenberg.
5. O movimento "independente" das vozes de acompanhamento não contém, geralmente, material temático.
6. As vozes subordinadas "animadas", com ou sem traços motívicos ou imitações.
7. As formas (ou seções) canônicas: Minuetos canônicos de Schubert, Haydn, coral final de *Gurre Lieder*.
8. Os fugatos na *Eroica*, *Nona sinfonia*, sonata *Hammerklavier*, *Quarteto de cordas op.59*, nº 2, de Beethoven.
9. A combinação de duas ou três partes, como no *Quarteto de cordas op. 59*, nº 2, de Beethoven, *Quarteto de cordas em Si bemol Maior* (3º movimento) de Brahms, *Primeiro quarteto* de Schoenberg.
10. Imitações – *Quarteto de cordas em Sol Maior* de Mozart etc.